الزنجيّة والعروبة

نص المحاضرة التى ألقاها الرئيس السنغالى ليوبولد سنجور فى جامعة القاهرة (فى ٢٦ من فبراير ١٩٦٧ م [١])

تقديم :

عندما أراد « ليوبولد سيدار سنجور » المفكر والأديب والشاعر ، أن يشرح فى خطابه الذى القاه فى حفل العشاء الذى اقامه الرئيس جمال عبد الناصر تكريما له وحفاوة به ، الأسس التى يقوم عليها نظام السنغال كله ، ومحاولاتها لبناء اشتراكيتها ، قال : « لقد بدأنا نحن بحقائق حياتنا : بسهولنا السـاحية التى ترويها أنهـار ثلاثة ، وبزنجيتنا ، وبأدياننا السماوية ، وأخيرا بافريقيتنا ، وهو ما يجعلنا اخوة للعرب مكملين لهم » .

ربما لخصت هـذه الجملة وحدها الأسس التى تقوم عليها فلسفة سنجور كلهـا فهو أولا فلاح حـرص طول حيـاته على الاحتفاظ بأوثق الصلات والعلاقات بالفلاحين على ضفاف انهـار السـنغال الثلاثة ، الذين كانوا يعـدونه واحدامنهم ويكنون له مشـاعر تقرب من التقديس ، لأنه بقى دائم الاحساس بمشاكلهم وحاجاتهم ،فقـد شب وترعرع بين أفراد قبيلة « سرر » وبقى على تواضعه وبساطته ــ رغم أرستقراطيته الذهنية ــ وظل محتفظا بالصفة التى طالما رددها الكتاب عنه عندما كانوا يريدون تلخيص مقومات شخصيته فى كلمة واحدة ، وهى « السماحة » والدمائة والحب الدافق . بل اننا اذا رجعنا الى كتاباته كلها ــ والى خطبته التى ألقاها فى جامعة القاهرة ــ لوجدناه يكرر كلمـة المحبـة والحب والألفة « والحماس السعيد المتفتح لكل الأشياء » ، تتكرر فى عدة مواضع ، لا تكاد صفحة منها تخلومن كلمة لها هذا المعنى !

أنظر اليه يلخص نظرة الافريقى ــ نظرته هو طبعا قبل اخوانه ــ يقول : « لنرجع الى قوة الانفعال عند الافريقى ــ أبيض كان أو أسود ــ الى قوة الطاقة المحبـة كانها متجمعـة فى مولد كهربائى . انه مستثار بشىء خارجى : كائن حى أو شىء ، ولكن حركة الاثارة التى يهيجها الشىء ليست حركة ميكانيكية أو حركة فسيولوجية ،ولكنها **حركة نفسية** ، انه الفاعل المنفعل ، فهو يرد على الشىء ولكن يرد بتوجيهه وبطريقتـه الخاصـة ، بأسـلوبه الذاتى الذى يفرضـه على الشىء » .

ثم يقول : « وعلى وجه الدقة فان العرب والزنوج يفكرون بروحهم وقلبهم بصور لا مثيل لها ، وبأسلوب المرء الذى يشعر ويفكر » .

من هنا ــ من هذه الحقيقة الأولى فى حياةسنجور ــ نبت ايمــان سنجور « بأن مصر هى التى أعطت العالم أول فلسـفة انسـانية عرفهاالانسان أيام الفراعنة » .

كما يقول : « ما من حضارة أعانتنى على بناء فكرتىعن «الافريقية» مثلحضارة الفراعنة » تلك الحضارة التى يتبناها المثقفون المحدثون منأبناء افريقيا مثل الشيخ أنتا ديوب ــ وهو أيضا من أبناء السنغال ــ ليثبتوا رسوخ قدم افريقيافى تقديمها للحضارات ، وفى ان الزنجيـة أو الافريقيـة قـادرة على الخلق والبـذل والعـطاءوالتنظيم ، بدليل مصر القديمـة ، والحضـــارة المصرية القديمة .

وعندما يخاطب سنجور عبد الناصر ، فهويلمس أول ما يلمس انه : « من هذا الوفاء الخالد للفلاح قد أفأت بحبك على الأمة العربية من ناحيةوعلى القارة الافريقية من ناحية أخرى » .

وهو يقــول : انه من بين الفضـائل التى ينبغى أن أنوه بأعظمهـا شـأنا هى أولا ايمانك بشعبك ، وروح الكفاح المتمثلة فيك وصبرك » ،وواضح من كلام سنجور أنه قرأ لعبد الناصر ، وأتم له أعماله وخطبه كلهـا ، وقرأ عنه الكثير ، وتتبع كفاحه سنة بسنة، ولكنه يقول: « ولكننى حين سمعتك فى العام الماضى تتكلم ، أحسستفى أعماقى رغم هدوء نبرتك وايجازك كعادتك ، بأغوار ذلك الحب الكامن الذى كنت دائما تفصح عنه للشعب المصرى ، ذلك الشعب الذى هو أهل لكل حب ، لأن ألفى عام من السيطرة الاجنبيه عجزت عن أن تجرده من فضائله » .

والى هذه الصفة نفسها، كونه فلاحا صادقالحس ، مفطورا على المحبـة والسـماحة ، **يعود المحللون السياسيون** ، ويعتبرونها أصلا لمعتقداتهالسياسية ، اذ يقول أحدهم ــ ارنست ميلسنت فى كتاب عن السنغال ــ ان أجداد سنجور منالفلاحين غـذوه بذلك الارتيـاب الفطرى من كل النظم والمذاهب « الجاهزة » ، فقد قرأ سنجور« ماركس » ، وانصهر فى أتون فلسفته مع من انصهر فيها من أبناء جيله ، ولكنه تأثر أكثرما تأثر بروحه « الانسانية » ، فقال عنه « ان الصدق الذى لا محيص عنه فى ماركس هو أنهأظهرنا على الانسان من خلال التاريخ الاقتصادى للفرد الآدمى » ، وقد طبق سنجور فى كتاباتهفى صدر شبابه تحصيلات ماركس للاسـتعمار والمتناقضـات التى ينطوى عليها ، ولكنـه عادفأحس أن الماركسية تنكر ما للمدينة « الزنجية » من قيم ، ولا شك ان ذلك آلمه أشد الألم ، لأنهرفض هذه الجدلية الماركسية كلها ، بل ورفض المنهج الاغريقى فى التحليل العقلى كله ، وجاءالينا فى القاهرة يحـدثنا عن ايمـانه « بجدلية زنجية عربية » مستمدة من الوجدان ، وينتهز كل فرصة ليقول لعبد الناصر : « ان اشتراكيتك ليست نظرية وضعها منظر يجلس وراء مكتبه » ــ وهذا سر حبه لها واعجابه بها ، ويتحدث عن التجريبية والتطور ، حتى يقول بتعبير أشــــد ايجابية : « ان اشتراكيتك أولا وقبـــل كل شىء « عربية » ولذا فهى « انسانية » ــ وهنا يصلسنجور الى سر رفضه الماركســية الأوروبية ، فيقـول : « فى أوروبا بدأت الاشـتراكية بمحوالماضى ، فتخلت عن روح الانسانية الأوروبية ، وحاربت الدين ، وأشاعت الحرق والقتل » وهىأشياء يمقتها كلها .

ولذا فهو فى جدليته الزنجية العربية يبحثعن الروح ، وعن الوجدان ، وعن اتجاه الانسان الى الاشـياء « بعواطفه واستجاباته وخياله » ،عن « الألفة التى بينالانسان والنبات والحيوان »، بل انه يصل من قراءاته الواسـعة فى التـاريخوالانثروبولوجيـــا بل وعلوم اللغـة الى تكوين الانسان الافريقى والعربى ، وانه فى الواقع ليسانسان العقل الاستدلالى التحليلى ، وانما الانسان الذى يفكر بوجدانه ، الذى يدفعه « ذلكالاندفاع الذى يربطنا باللامرئى بواسطة المرئى » الى الفكر الدينى ، ويتشـبث لدى أى مفـكر ــ مثــلفروبنيوس ــ بأية فكرة تقودنا الى « روحانيـة المادة » ، أو بفكرة برجسون التى تقـول : « ان الاشياء المادية مشحونة باشعاع انسانى وطاقة روحانية ــ أى انها رموز » .

وهو عندما يعرض للتجريد الفكرى عندالزنوج ، يأخذ جملة واحدة ـ على سبيل المثال ـ ويترجمها كلمة كلمة ، فيذكر جملة لمتصوف زنجى افريقى يقول فيهـا : « يا اله ٠٠ أنت سيد العمل والملكية » ، فيقول ان هذا معناه الارتباط بين العمل والوجود • **فنحن لم نعد داخل العالم الهليني** • وهنا فان الملـكية المغرقة فى المادية هى الوجود ، ولكن الملكية غير المهتمة بالماديات هى الوجود وهى النفس أو الحب ، اكثر من كونها فكرا عقليا » ، وهو يرى ذات التجريد نفسه فى اللغة العـربية ، ويصفها بأنهـا « نوع من الروحانية » •

ولعل اتجاه سنجور هذا هو الذى دفعه الى الاعجاب بأحد المفكرين الذين يسمونهم «بالمفكرين الروحانيين » فى العصر الحديث كان هو من أسبق الناس الى لفت النظر الى فلسفته ، فقد تأثر به أشد التأثر ، هو « بيير تليهار دى شاردان » الذى كتب عنه دراســة كاملة بعنوان « دى شاردان والسياسة الافريقية » •

وتتلخص فلسفة هذا المفكر المتدين المتفائل فى أننا بسبيل اقامة حضارة كوكبية عن طريق انتشـــار الاشـــتراكية وما يمكن ان يســمى « بالتعميمية » ، فأما الاشـــتراكية فهى طريق امتحان الضمير الانسانى لنفسه بنفسه ، وأما التعميميـة فهى طريق فتح ابواب كل حضـارة بالذات لسائر الحضارات الأخرى •

ويحملنا سنجور فى حديثه الممتع بجامعة القاهرة ، من السحر الى الرمز الى موسيقى الجاز عند الزنوج الامريكيين ، ودقات طبول «التم تم» ويروى لنا رواية تذكرنا بكتابات لورنس داريل • صاحب « رباعية الاسكندرية » المعروف ، عندما أحس بأن أوروبا ـ وبريطانيا بالذات ـ يموت فيها الاحساس ، فكتب كتابه الذى لم يلق الا التفاتا قليـلا يومها ، وهو « الكتـاب الأسود » الذى يصرخ فيه من اعماق عذابه بأن فى دفء افريقيـا ، دفء القـارة التى يشـبهها بالمـرأة السوداء ، خلاص أوروبا ، وأن فى دمائها السوداء الحل فى بعث الحضـارة الغربية من جمـودها ، ويجدد الحياة فى جسدها العاقر العقيم الذى يرقد فى برود الثلج بلا روح •

فينقل لنا سنجور قصة المرأة السوداء التى صبت ذات يوم نقطة من النار فى مستنقع الدم الاصفر الراكد ، وفى سيل الدم الأبيض البارد، ففى ذلك اليوم فقط ولد الاحساس الغنائى عند انسان الشرق الأقصى والاندو ـ أوروبى • هناك ٠٠٠ أدخلت نقطة النار هذه ، وجرفت معهـا ، الحب الشـديد للشكل واللون ، وبفضـل الدم الأسود ٠٠ نما الاحســاس الفنى عنـد البيض والصفر » •

ويلخص اعتزازه بهذه الدماء عندما ينقل عن « يوجين جونييه » الحـكم الذى أطلقـه فى دراســته بعنـوان « اضافة افريقيـا الى الفكر الانسانى » ، والذى يسجل فيه اضافة افريقيا بقوله : « لعلها ـ أى افريقيا السوداء ـ كانت أول من توصل الى فكرة اله واحد للعالم كله ، خالق كل الأشياء ، فى نفس الوقت الذى توصلت فيه الى فكرة الأحادية الظواهرية ، الصادرة عن نقطة سرمدية ، وهى التصـور الأول لامتـداد العوالم » ، وكأنه بهذا المثل يلخص فلسفته كلها عن الفكر الزنجى ـ والعربى ـ المتحرك فى حركة تصاعدية عن طريق المحسوس والشفاف ، عن رفضه للفكر الاستطرادى الاندو أوروبى ، وايمانه بالفكر الملهم الزنجى العربى ، ويقول فى خلاصة كلامه انه حتى الفكر والفلسفة اليونانية مدينة للفـكر المصرى ، الأمر الذى يعترف به كتـاب الاغريق وأعظمهم أفلاطون ، وتلا افلاطون المصرى افلوطين ، الذى اعترف لافريقيا بحقها : فاعطاها الفكر الانسانى الذى يستمد حركته الذاتية من الالتحـام مع **الأحد** ، وذلك عن طـريق الحب ، وحب الجمال ، ثم يتساءل سنجور بحق : لو ان الرومان لم يحرقوا الـ ٧٠٠ ألف مجلد التى كانت تحتويها مكتبة الاسكندرية ، أكان تاريخ العالم سيمضى فى نفس الطريق ؟ ان وجه الدنيـا ـ بلا شك ـ كان كله سيتغير !

نص المحاضرة

السيد الرئيس
السادة الوزراء
السيد مدير الجامعة
السادة العمداء
سيداتي وسادتي

منذ أربع سنوات اجتمع رؤساء الدول والحكومات الافريقية بأديس أبابا لوضع أسس وحدة القارة الافريقية ، وقد تمخض هذا الاجتماع كما تعلمون عن مولد هيئة دولية جديدة هي منظمة الوحدة الافريقية ·

وقد حرصت عندما تحدثت في هذا المؤتمر الذى أدى الى ظهور هذه المنظمة على ألا آتى برأى غريب بل بالعكس ركزت كل الاهتمام على ما وراء السياسة البحتة ، بل وما اعتقدت وما زلت أعتقد أنه جوهرى وتلك هى الأسس الثقافية « لمصيرنا المشترك » ·

لقد ذكرت هذا تقريبا فاذا كان هدفنا الأوحد من بناء المنظمة الجماعية هو مقاومة الاستعمار فهذا يعنى بناءها على أساس ضعيف لان الاستعمار لم ينظر الى الاساس الافريقى الموحد لشعوبنا بل اعتبرنا مجرد مستعبرين كسائر الشعوب الاسيوية والامريكية الخاضعة لاستعماره ، وقد انتهى هذا المفهوم أو هو فى سبيله الى الانتهاء ، واذا كنا نريد بناء المستقبل فلابد من القضاء على هذا المفهوم الاستعمارى ·

وبناء مستقبلنا لا يقوم الا على قيم مشتركة بين كل الافريقيين وهى قيم ينبغى أن تكون **ثابتة** (*)

ومجموع هذه القيم هو ما أعنى به على وجه الدقة « الافريقية » ·

وأريد فى هذه المحاضرة أن أحاول تعريف هذه القيم وهذه القيم هى بصفة خاصة قيم ثقافية · ولكنها ترتبط كما نعرف بالظروف الجغرافية والتاريخية والاثنولوجية ان لم ترتبط بالجنس كذلك ·

وكثيرا ما عرفت « الافريقية » بانها مزيج من عناصر عربية وزنجية مكملة بعضها لبعض

واذا كنت قد احتفظت بكلمة عروبة Arabisme فما ذلك الا لأن العرب يستعملونها وان كنت شخصيا أفضل استخدام كلمة عربية Arabité أو Arabitude

وأود أن أوضح فى القسم الاول من حديثى أن هذا المزج قد تحقق فى أول الامر بالتهجين على مستوى الاجناس والشعوب وفى القسم الثانى سوف أتناول بالحديث التزاوج الذى أمكننى استنباطه بين الثقافات العربية والثقافات الزنجية الافريقية ·

وهنا نستطيع التمييز بين ثلاثة ألفاظ كثيرا ما يحدث الخلط بينها :

الجنس وهو الاشتراك فى الصفات الجسمانية ، والشعب وهو الاشتراك فى الصفات الثقافية وأخيرا الامة وهى الاشتراك فى الملامح السياسية ·

ويذكر H. Vallois فى كتابه « الأجناس البشرية » أن لفظ الجنس يختص بالجماعات التى تتماثل من الناحية السياسية ، وأخيرا تأتى الجماعات التى لها خصائص حضارية تتشابه خصوصا فى لغة ما أو مجموع لغات متماثلة وقد اصطلح على تعريفهم بالشعوب وهو تعريف يستقر فى الاذهان بمرور الزمن ·

تزاوج الأجناس

وأود أن أبادر فأقول بأنى لا أستعمل أبدا لفظ « حامى » وهو لفظ له قيمته عند بعض الانثروبولوجيين واللغويين فهو لفظ مضلل استخدم فى التعبير عن خلافات شعبتين منحدرتين من سلالة واحدة ومع ذلك فلا خلافات بينهما واضحة وهما البربر والأثيوبيون فأحدهما أبيض البشرة والآخر زنجى وتتمثل هذه الظاهرة بوضوح فى موريتانيا ·

ورغم أن اللبس الناشىء عن استخدام لفظ « حامى » يخدم فى النهاية فكرة الافريقية فاننا سنظل نميز بين هاتين الشعبتين ·

وبعد أن استبعدنا ما يحدثه استخدام لفظ « حامى » من لبس فان أفضل وسيلة لوضوح الرؤية هى أن نبدأ بفرض ، وهو بحسب معلوماتنا الحالية يقدم لنا كل الفرص

للوصول الى الحقيقة لأنه فرض معقول وغني.

وهذا الفرض هو : « أن أفريقيا مهد الانسانية » وهي نظرية يؤيدها عدد كبير من علماء ما قبل التاريخ والانثروبولوجيين أذكر منهم على سبيل المثال :

Henri Breuil, Camille Arambourg, Van Riet Lowe, Louis S.B. Leakey, Marcelin Boule, Pierre Teilhard de Chardin.

وفي هذا الصدد أذكر مرجعا هاما Eugène Guernier عنوانه « ما قدمته أفريقيا للفكر الانساني» كما أشير الى الجزء الثاني من أعمال Pierre Teilhard de Chardin وهو عنوان له دلالته . كما أشير بصفة خاصة الى مقالين لهذا العالم الفيلسوف يؤكد فيهما رأيه وهما

« Les Recherches pour la découverte des origines humaines en Afrique au Sud du Sahara » et « L'Afrique et les Origines Humaines ».

« البحث عن أصل الانسان في أفريقيا جنوب الصحراء » و « أفريقيا وأصل الانسان » .

افريقيا مهد الانسانية

ان البراهين التي يستند اليها الانثروبولوجيون والمؤرخون وعلماء ما قبل التاريخ ترتكز على ثلاثة عناصر :

١ ـ أن المناخ الافريقي كان ملائما كل الملائمة للمخلوقات الشبيهة بالانسان وبالتالي كان يلائم الانسان .

٢ ـ أن التربة الافريقية أخرجت أقدم الصناعات الحجرية .

٣ ـ أن أقدم الحفريات البشرية قد اكتشفت في أفريقيا .

وفيما يختص بالعنصر الأول فان علماء ما قبل التاريخ يعتقدون أنه في الوقت الذي بدأ فيه ظهور الانسان العاقل من ثلاثين أو أربعين ألف سنة كانت درجة الحرارة فوق هضبة شرق أفريقيا أقل بحوالى ست درجات مئوية منها في الوقت الحاضر . ومن ناحيتي الشخصية فاني لم أشعر بتأثير الفردوس الأرضي في أي مكان آخر كما شعرت به فوق هضبة كينيا وأوغندا . وعلى أي حال فانه من الجلي أن القردة الشبيهة بالانسان مثل البروكنسول والقرد الجنوبي ان لم تكن من أجدادنا فهي من أبناء عمومتنا السابقة لنشأة الانسان الحقيقي بحسب البراهين المستمدة من علم الحيوان ، وقد بدأت هذه المخلوقات تتكاثر في شرق أفريقيا وجنوبها أثناء الزمن الجيولوجي الثالث . وقد ذكر Teilhard de Chardin في كتابه « ظهور الانسان »

« L'Apparition de l'Homme »

أنه ابتداء من عصر الاليجوسين وفي منطقة من العالم القديم يسودها مناخ حار ، وشبه حار تمتد من أفريقيا عبر الهند حتى ماليزيا . وكان يتركز في هذه المنطقة تطور القردة العليا ـ الأورانج والجيبون في الملايو والشمبانزي والغوريلا في أفريقيا ـ وينتهي هذا العالم الى القول أنه بحسب معلوماتنا الحالية عن تطور الحيوانات الثديية لا يمكن القول بظهور الانسان لأول مرة على سطح الأرض في الأمريكيتين ولا في أوراسيا ولا في شمال جبال الألب وجبال الهملايا ولكن الانسان ظهر أول ما ظهر في قلب افريقيا .

أما عن العنصر الثاني المؤيد لأنصار الافريقية وهو قدم الصناعات الحجرية في أفريقيا فان Raymond Furon نفسه الذي لا يؤيد الفرض القائل بأن « أفريقيا مهد الانسان » يشك في اصالة القارة الأوربية كمهد للصناعات الحجرية البدائية في مرحلة ما قبل الشيلية ويرى أن هذه الصناعات قد نشأت في أفريقيا سواء فيما يختص بالأشكال الكروية أو المتعددة السطوح في شمال أفريقيا وكذلك الفؤوس الحجرية المشكلة التي تعرف عند الانجليز « بصناعة الحصى » وكذلك الأدوات المماثلة في شرق أفريقيا وفي أفريقيا الاستوائية ، وفي

روديسيا وفي جنوب أفريقيا ، ويخلص الى القول أنه ابتداء من اقليم البحيرات الأفريقية العظمى حتى مدرجات بئر الفال العليا في مستويات وأشكال أرضية بقايا حيوانية محددة التواريخ ·

تظهر الأدوات القديمة التي لا شك في نسبها للانسان في طبقات لا يشك في أنها أقدم من الطبقات التي تضم الأدوات ذات الوجهين ، وهذا يكفي للقول بأن طبقة جديدة تتضح أمام أنظارنا في أفريقيا الوسطى والجنوبية تحت الطبقات التي تعودنا على اعتبارها في أوربا أصلا للعصر الحجري القديم الأسفل ·

وفي أفريقيا نجد الحضارات الحجرية أكثر انتظاما وتبدأ بأشكال أكثر بدائية من أي مكان آخر في العالم بما في ذلك طبقات انسان الصين في بكين · وليست الحضارات الحجرية أكثر اكتمالا فحسب بل انها أكثر تقدما بما في ذلك العصر الحجري الحديث ·

ويتحدث Teilhard de Chardin في نفس المقال عن الازدهار الرائع في الصناعات الحجرية في أفريقيا فيما يتصل بالأدوات ذات الوجهين التي ترجع للعصرين الشيلي والاشولي وهو ازدهار لا يتمشى بوضوح مع «صناعة الحصى» المعاصرة لها ، أي خلال مرحلتي العصر الحجري القديم الأسفل ولكني أضيف الى ذلك ما ذكره عن العصر الحجري الحديث أيضا ·

ويؤكد Alexandre Moret في كتابه « تاريخ Histoire de l'Orient الشرق » أن الحضارة القفصية التي عمت كل أفريقيا قد سادته المرحلية السولترية والمجدلية وهما آخر حضارتين في العصر الحجري القديم الأعلى اللتين ستستمران عند سلالتي المغول والقوقاز عبر آلاف السنين · خلال العصر الحجري الأوسط والعصر الحجري الحديث الذي كان قد انتهى في مصر في العصر الذي بدا فيه في أوربا ·

العصر الثالث هو أن في أفريقيا قد تم اكتشاف أقدم الهياكل البشرية ويستعين Teilhard de Chardin بالبرهان الثاني الخاص بتطور الصناعات البدائية لغرض ظهور نوعين من الانسان في أفريقيا أثناء العصر الحجري القديم رمز لهما بالحرفين X , Y ومرة أخرى يذكر Raymond Furon أن بقايا الانسان الأكثر قدما قد ظهرت في الشمال الشرقي لبحيرة فكتوريا وهو انسان كانام ويعني هذا ظهور نوع « الانسان العاقل » في عصر موغل في القدم هو « الكاماس الأسفل » وكذلك كشفت مع الآلاف الأشولية التي تنتمي لانسان فالجيرا وجزء من هياكل بشرية وجماجم تنتمي للانسان العاقل كذلك · وما زال تعيين العصر الحقيقي لهذه البقايا محل بحث ·

ولكن فيرون كان قد أشار فيما مضى الى كشوف في شمال أفريقيا تقع بين « حضارة الحصى » وبين الحضارة الاشولية المتطورة تضم بقايا عظيمة لكائنات سابقة للانسان يطلق عليها اسم « انسان الأطلسي » وانسان الدار البيضاء بالاضافة الى انسان الرباط وتمارا الذي لا نستطيع أن نحدد بدقة مستواه الطبقي ويجب أن نشير الى أن بقايا هذين النوعين من الانسان بصرف النظر عن عدم امكان تحديد تاريخها بدقة أكثر قدما من أقدم الهياكل البشرية المكتشفة بأوربا ·

ويتساءل تيلاردي شاردان عن مدى قدم انسان ماور الذي يضعه فيرون بين المخلوقات السابقة للانسان والتي يطلق عليها اسم « الانسان القديم » وأكدت اكتشافات الدارسين الافريقية لما قبل التاريخ أن السلالتين X,Y في جنوب الصحراء تقابل حضارات ما قبل الشيلية والشيلية والأشولية ويعني هذا ظهور «الانسان الماهر» الذي يسبق انسان شاد الذي يسبق انسان جاوة في الظهور ولكنه يأتي بعد الانسان الماهر ··

توصل الدكتور ليكي الى الكشف عن الانسان الماهر أي القادر على تشكيل الحجر الى أدوات في أكتوبر سنة ١٩٦٣ في ممر أولدوي الجبلي المشهور بتنجانيقا في نفس

المكان وعلى نفس العمق الذى سبق أن اكتشف فيه هذا العلامة نفسه وهو منحدر عن القرد الاسترالى . وقد تمثل وجود الانسان الماهر فى شكل بقايا لستة أشخاص . وهذا الاكتشاف ذو الأهمية العظمى أفاد من وجهتين : الاولى أن الانسان الماهر هو الطور الأول للانسان الصانع وبطريقة مبسطة هو أول من يستحق أن يطلق عليه اسم انسان حين خرج عن طور الحيوانية ، وذلك أنه قد اكتشف فى نفس المكان بجوار عظامه أول آلات حجرية، ويبدو أن هذا الانسان هو صانع هذه الآلات ، ذلك أن حجمها صغير جدا يناسب حجم الانسان الماهر الذى يتراوح طوله بين متر و ١٫٢٠ من المتر . أما الثانية فان أهمية هذا الاكتشاف ترجع الى أن حجم الجمجمة ومقطع أسنانه وهيئة الفك ثم وقفته العمودية كل ذلك أظهرنا على انه هو أول انسان معتدل القامة ، وعلى هذا يبدو أن الانسان الماهر هو بالنسبة الى العصر الحجرى القديم الأسفل أقرب ما يكون الى الانسان المفكر الذى يعد أقدم الجدود .

أما بالنسبة الى انسان شاد فقد اكتشفه أفى « شاد » فى مارس سنة ١٩٦١ Yves Coppens الملحق بالمركز القومى للابحاث العلمية (C.N.R.S.) ويظهر أن هذا الانسان هو سلالة من « الانسان الماهر » ، فلقد وجدت آلات حجرية بدائية فى الطبقات النهرية فى دائرة نصف قطرها خمسون كيلو متر . هذه هى المراحل بين القردة الشبيهة بالانسان والانسان العاقل (مليون وثمانمائة ألف سنة ق.م) . ثم الانسان الماهر وهو الذى عاش قبل المسيح بمليون عام ، وهو الذى سكن منطقة شاد ، ثم انسان جاوه (٧٥٠٫٠٠٠ سنة قبل الميلاد) .

ثم « انسان نياندرتال » (٦٠٫٠٠٠ عام ق.م) وأخيرا الانسان العاقل من ٢٠٫٠٠٠ الى ٤٠٫٠٠٠ عام قبل الميلاد . ويستنتج مما تقدم ومما ذكر من بيانات أن الانسان الذى ظهر فى قارة أفريقيا لم يكن الانسان الصانع فحسب ولكن الانسان العاقل كذلك وقد انتهى شاردان الى القول ان تطور الشعوب ونموها وتنقلهم مع حرفهم وآرائهم وفى جميع البقاع الصالحة للسكنى لايمكن أن يحيط الانسان به بوضوح الا اذا عاش فى أفريقيا بنفسه . ولما كان قدم الصناعات البشرية التى اكتشفت فى أفريقيا، كما ثبت لدى أقدر الخبراء الاخصائيين يتمشى مع قدم الهياكل التى عثر عليها فيها ، فقد حان الوقت لان نسأل عصور ما قبل التاريخ وعصور التاريخ الاولى ليس فقط عن جنس سكان أفريقيا الاقدمين ولكن أيضا عن الشعوب أصحاب هذه الصناعات والافكار التى تكلم عنها الباحث من قبل .

وعلينا قبل كل شىء أن نتنبه الى أن أهم الاجناس الحالية أى الجنس الابيض والاسود والاصفر وذلك بدون أن نتطرق بالحديث عن عروقها فى كافة المستويات، هذه كلها لم تظهر الا فى العصر الحجرى القديم الأعلى (٣٠٫٠٠٠ الى ٤٠٫٠٠٠ سنة قبل الميلاد) وهذه ليست شيئا بالنسبة لمليون عام فى عمر البشرية وان الدهشة لتستولى علينا اذا ما فكرنا فى النمو العجيب للانسان فى هذه المدة القصيرة التى سادت فيها ظاهرة المدنية .

وعلى هذا فان نفس الاجناس البشرية التى زحفت من شرق أفريقيا وجنوبها ووسطها شمالا طوال العصر الحجرى القديم الأسفل قد انتشرت فى مساحات شاسعة متجهة نحو أوربا وآسيا مما يثبت قطعا تشابه المدنيات السابقة لعصور ما قبل الشيلية والشيلية والأشولية عبر العالم القديم .

وتفككت وحدة الجنس تدريجيا تحت تأثير المناخ والغذاء والاختلاط بالاجناس الاخرى المختلفة وبالاختصار بسبب عوامل الحياة غير المتشابهة وفى الواقع قد ابتدأ التباين العرقى فى أفريقيا نفسها عن طريق تدرج اللون وقد ظهر ذلك بوضوح شديد فى خارجها بما يستبين عند امعان النظر فى اختلاف الهيئة بغير أن نتعرض لاختلاف الكائنات الأقرب شبها بالانسان، ومن بينها القردة الشبيهة بالانسان وكائنات ما قبل الانسان ثم انسان العصر الحجرى القديم الاسفل . وأقول « وانى لأعنى بأفريقيا بصفة خاصة لان أفريقيا تتميز أيضا بأشكالها فى المدة الاولى من الزمن الرابع .

ولنتذكر ما قيل سابقا عن الهياكل البشرية التى وجدت فى شمال أفريقيا ولا سيما فى شرق أفريقيا وجنوبها ووسطها ٠

وهذا ما يجيب على واحد من الاسئلة ذات الاهمية القصوى التى أثارها فى عام ١٩٦١ علماء ماقبل التاريخ وعلماء الجنس البشرى حين قالوا اذا كان الانسان المفكر فى العصر الحجرى القديم الأعلى ليس من سلالة انسان نياندرتال الذى سبقه فى العصر الحجرى القديم الاوسط ولم يسبق كذلك بالقردة الشبيهة بالانسان واذا كان تكوين الانسان قد تم حسب التكوين الصدفى فمن هم اذن أسلافه فى العصر الحجرى القديم الاسفل والاوسط؟ ونجد الرد على هذا التساؤل عند الانسان الماهر وانسان جاوه وغيرهما من أنواع الانسان القديم فى أفريقيا ٠ وسأعود الى هذه النقطة عندما أتحدث عن انسان نياندرتال

الافريقيون فى العصر الحجرى القديم الأوسط

أتحدث فى لمحة سريعة عن الاجناس الافريقية فى العصر الحجرى الوسيط ولدينا من هذا العصر أشكال عديدة ٠ الانسان فى رباط وفى طنجة وفى دير دوه فى سالدنها وفى بروكن هل وهم الذين يمثلون جميعا فى قليل أو كثير مقومات نياندرتال وسماته ومن واقع علمنا عن هذا العصر فان هذا الجنس جديد وهو ذو طباع غريبة متخلفة انتشرت فى العالم القديم الذى ساده لأنه كما يقول فيرون لا يوجد أثر للانسان العاقل وما قبله طوال العصر الموستيرى ٠

وأود هنا أن أبدى ملاحظتين عن أصل انسان نياندرتال وعن انتشاره فى العالم ٠ ان العالم « بيفتو » يؤكد أن هذا الجنس مثل جنس الانسان العاقل قد وجد كامنا فى أشكال العصر الحجرى القديم الأسفل وهو يمثل ببساطة شكلا متأخرا ، وهذا ما يفسر انقراضه الكامل نسبيا فى وقت قصير بالرغم من أن انسان نياندرتال انتشر فى كل أجزاء العالم القديم بطريقة مدهشة ويجب هنا أن نعترف بأنه ليس بالجنس الوحيد ، ذلك أن انسان ما قبل الانسان العاقل كان ينمو فى جهات أخرى فى بيئة أكثر ملاءمة خصوصا فى أفريقية ٠

ويقرر العالم « الكسندر موريه » مؤكدا : « ان الفترة الرابعة والاخيرة من العصر الثلجى فى نصف الكرة الشمالى ـ حيث كان الاوربى يختبىء فى الكهوف ـ أو فى نصف الكرة الجنوبى الذى لم يتعرض فيه للثلج قد تزايد هذا الجنس بطريقة عادية فلم يعش معتزلا ولكنه كان يجول فى السفانا الواسعة فى أفريقية وهذا يؤكده وجود الصناعات الحجرية والانسان فيها وفى عصور ما قبل التاريخ تعتبر كل حضارة جديدة دليلا على ظهور جنس جديد لذلك يجب أن نقبل أن انسان الموستيرى الحقيقى يمثل فى أفريقية نوعا وسطا بين الانسان ذى الملامح الميكوكية (الاشولية) والملامح الموسترية التى تطورت الى العاطرية ويجب أن نقبل أيضا الرأى القائل بأن الموسترى الاوربى كانت له مدنية تقابل المدنية الافريقية ولكنها تختلف عنها فى ملامحها نتيجة اختلاف الجنس ٠ ان هذه المدنية تسمى فى المغرب العاطرية وفى مصر السبيلية ونجدها فى الصحراء وفى أفريقية الغربية وكذلك فى أفريقية الشرقية والجنوبية حيث الثروة واتقان الصناعة الحجرية فى العصر الحجرى القديم الاوسط ٠

ان هذه المدنية العاطرية السبيلية لها مميزاتها فهى خليط من الموستيرية والاوربجناسية أى مدنية الانسان العاقل ٠ وهذا ما يجعل للهياكل فى العصر الحجرى القديم الاوسط فى أفريقية أهمية كبرى وعلى الأخص هيكل انسان بوسكوب ٠

وعند « فيروق » أن جمجمة هذا الانسان ذات اتساع كبير تتشابه فى نفس الوقت مع انسان كرومانيون وانسان نياندرتال ويرى « م ٠ بول » و « هـ ٠ فالوا » اللذان عنيا بدراسة سكان أفريقية أن انسان بوسكوب دون انسان بوشيمان فى خصائصه فهذا الاخير أكثر طولا وذو جمجمة أكبر حجما وكان على علاقة أكثر بالسود ويمثلون علاقات أكثر ارتباطا مع الهوتنتوت ومعنى ذلك أنه فى العصر الحجرى القديم الاوسط بأفريقية نجد أن انسان ما قبل

العاقل كان ذا طباع أكثر تقدمية وأكثر قدرة على الملاءمة من غيره فى أى مكان آخر هذا فضلا عن سرعة نموه .

الافريقيون فى العصر الحجرى القديم الأعلى

نقف طويلا عند الانسان العاقل فى العصر الحجرى القديم الاعلى والعصر الحجرى الوسيط والعصر الحجرى الحديث . أولا هؤلاء هم أسلافنا المباشرون ما دام بنوا البشر الحاليون بصرف النظر عن الاجناس التى ينتمون اليها هم من طبقة الانسان العاقل . ومن جهة أخرى فانه فى هذه المدة وبالاخص فى العصر الحجرى الحديث بدأت الاجناس الافريقية تحتل البلاد التى يقطنونها للآن .

وعلى النقيض من أوربا الغربية يبدو أن افريقية لم تعرف العنف فى احلال جنس مكان جنس آخر فى العصر الحجرى القديم الاعلى وما اكتشف من أبناء العصر السابق للانسان العاقل قد تدرجوا فى نموهم فى البيئة الملائمة حتى أصبحوا بعد ذلك طلائع الانسان المفكر .

وملحمة الانسان الصانع هى فى تجددها قد انبثقت من أفريقية الشرقية والوسطى والجنوبية لتنفذ من بعد ذلك فى موجات عريضة الى أوربا وآسيا .

يشتمل العصر الحجرى القديم فى أوربا على ثلاثة عهود متتالية ، وهى الاوريجناسى والسولترى والمجدلى .

وهذه العهود تميزت بثلاث حضارات متتالية . وكل حضارة منها تعد تعبيرا عن جنس مختلف ، ويتفق علماء ما قبل التاريخ فى العادة على رد الحضارة الاوريجناسية الى جنس « جريمالدى » الذى كان جنسا زنجيا ، والحضارة السولترية الى جنس «كرومانيون» الذى كان قوقازيا والحضارة المجدلية الى جنس « شالسليد » الذى يعد جنسا مغوليا ، وبما اننا أفريقيون فسنهتم بوجه خاص بجنس جريمالدى وجنس كرومانيون .

كتب « موريه » عن حضارة حوض البحر المتوسط وأوربا فقال « انها غمرت أولا بجنس زنجى صغير الحجم فى نوع الهتنتوت والبوشمن الحاليتين اللذين قدما من أفريقيا الشمالية وأفريقيا الوسطى ، وما زال جنساهما موجودين الى الآن وقد أكملت التماثيل الصغيرة ولاول مرة الاكتشافات الاثرية العظيمة الموجودة من قبل ، وصنعت هذه التماثيل بواقعية من الحجر الجيرى واستخدم فيها مهارة فنية رائعة . وتصور هذه التماثيل نساء عاريات بصورة خاصة أجسامهن مكتنزة بصورة بشعة . وتعبر هذه التماثيل عن فينوس الهتنتوت ، وهذه هى الطلاسم التى تمثل الخصوبة المرغوبة فى هذا الجنس وتعبر عن الآلهة العارية فى تصور العصر الحجرى الحديث ، وقد عاش الجنس الزنجى فى أفريقيا الشمالية حتى قبل أن يعبر الى أوروبا عن طريق صقلية وبحر ايجه - وهما معبران فقدا قيمتهما فيما بعد - وقد استمر تأثير الجنس الزنجى على مصر وتونس وحوض البحر المتوسط حتى العصر الحجرى الحديث وأوائل العصر التاريخى » .

وتكشف هذه السطور المقتبسة عن « موريه » عن ثلاثة أسئلة وهى : هل جنس جريمالدى أقدم من الجنسين الآخرين . وهل ينتمى البوشمن والهتنتوت الى نفس الجنس ؟ وهل ترجع التماثيل التى تحدثنا عنها الى هذا الجنس ؟

اما بالنسبة للنقطة الأولى فان بعض مشاهير علماء ما قبل التاريخ يؤكدون رأى «موريه» وليس من بينهم «بول» فقط بل الدكتور «فرنو» أيضا وهو الذى تخصص فى دراسة جنس جريمالدى والذى أكد أنه كانت توجد عناصر انسانية أخرى فى مناطقنا قبل جنس كرومانيون وما بعده حتى جنس سباى (نياندرتال) وهذا العنصر له خصائص زنجية . قامت هذه النظرية على أساس أن نفس الحفرة التى وجدت فيها هياكل عظمية لرجال من جنس جريمالدى كانت تحتوى على هياكل عظمية لرجال من جنس كرومانيون فى مستوى منخفض عن المستوى الذى وجدت فيه هياكل جنس جريمالدى وقد وجدت هياكل الجنس الزنجى بكثرة فى أوروبا الغربية وأوروبا الوسطى حتى العصر الحجرى الحديث . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى

وجد « فرنو » بعض مظاهر جنس جريمالدى الجسمانية عند بعض سكان فرنسا وايطاليا الحاليين . وكما ذكرنا رأى « موريه » القائل بأن انسان جريمالدى هو نفس انسان الهتنتوت والبوشمن ، ورأيه هذا يرتكز على ظاهرة تضخم الارداف الواضحة فى التماثيل الحجرية الصغيرة فى كهوف جريمالدى ، وهذه الحجة ليست كافية ، ويقول « فرنو » بحق ان زنوجا آخرين وحتى بعض البيض لهم نفس الملامح التى وجدت فى هذه التماثيل . وأنا أضيف فوق ذلك أن الكثير من زنوج السودان والبانتو الذين لا تربطهم صلة بالهوتنتوت والبوشمن ينحتون تماثيل سيدات متضخمات الأرداف بنفس الطريقة ونفس الملامح . وفيما يلى الحجة الرئيسية للباحث «فرنو» أن قامة جنس جريمالدى طويلة وجمجمته عالية القبو وأما البوشمن فأقزام وجماجمهم مفلطحة القبو . وفى هذا اجابة على السؤال الثانى . بقى السؤال الثالث وهو هل التماثيل التى اكتشفت ترجع الى جنس جريمالدى ؟

يرتكز « موريه » فى رده على هذا السؤال على الشكل الجسمانى للتماثيل ، ولكن البعض يقول ان هذا الشكل وهو تضخم الارداف نجده فى الكثير من التماثيل التى وجدت فى حوض البحر المتوسط بفرنسا كما وجدت فى سيبريا . ولكن هذا لايمنعنا من أن نؤكد أن هذه التماثيل من عمل جنس زنجى وهذا ما أكده G.H. Luquet فى كتابه « فن الانسان الحفرى وعقيدته » ويصبح الامر واضحا اذا أخذنا برأى معظم الانثروبولوجيين وعلماء ما قبل التاريخ وهو أن هذه التماثيل من عمل جنس جريمالدى وكل خصائص التماثيل تؤكد ذلك : الشعر المجعد والوجه النموذجى لرجل جريمالدى . والوشم الهندسى المخطط الذى يوجد فى تماثيل « ميزين » فى أوكرانيا ويصبح كل هذا اذن واضحا ومفيدا من الناحية الانسانية ، ويتضح أن شكل هذه التماثيل ليس فيه علامات مرضية ولكنه يدل على نظرة خاصة للجمال الجسمانى عند الافريقيين .

وأخيرا نقول عن خصائص جنس جريمالدى أنه جنس تكون فى أفريقيا وعنده بدأت للمرة الاولى فى العالم الحاسة الفنية للفن الزنجى الافريقى ، وكما يقول Lantier Breuil « هذا الازدهار يلزمنا بالقول أنه كان يوجد قبل العصر الاوريجناسى تراث فنى أصيل نجهل عنه كل شىء ، وهذا التراث كما يبدو كان قائما على الافكار المتعلقة بعبادة الاخصاب » .

ان جنس الكرومانيون Cro-magnon شغل فى أوربا الغربية نفس الاماكن التى شغلها جنس جريمالدى ، وتوجد هياكل عظمية فى نفس الأماكن فى طبقة أرضية أعلى مباشرة من الطبقة التى تضم بقايا جنس جريمالدى . ويحدد Lantier . Breuil خصائص هذا الجنس كالآتى : قامة طويلة (من ١٧٩ سم الى ١٩٤ سم) وجمجمة طويلة ذات ملامح منسجمة ولكن الوجه قصير والذقن بارزة » . وعلماء الانثروبولوجيا وعلماء ما قبل التاريخ بالاخص الدكتور Verneau والدكتور Vallois أكدا أهمية هذا الجنس فى تعمير بلاد البحر المتوسط واذن فان له أهمية فى تعمير أفريقيا الشمالية ليس فقط فى العصر الحجرى القديم الاعلى بل فى الوقت الحاضر كذلك .

من أين جاء جنس Cro-magnon

ربما جاء هذا الجنس من الجنوب كما يقول Neuville الذى يحدد شواطىء البحر الاسود كمصدر لهذا الجنس وحضارة هذا الجنس التى تسمى كما نعلم بالحضارة السولترية التى لم تطور الصناعة الحجرية فحسب بل أدخلت صناعات جديدة مثل فن نحت العظام والعاج وأدخلت تحسينات فى فن النقش على الصخور .

ولكن من المهم أننا يجب أن نشير الى أن التهجين بين أجناس الانسان لعاقل المختلفة بدأ فى العصر الحجرى القديم الاعلى ، وبهذا العصر كما يبدو تفككت بعض الاجناس وحل جنس محل آخر ، ومنذ هذه الفترة وجد صراع وتهجين ، ولكن التهجين ازداد أكثر فأكثر وكما يقول : Teilhard de Chardin أثناء مليون سنة حتى العصر الحجرى القديم الاعلى

كونت « المجمـــوعة الحيـــوانية البشرية » مجموعة تصاعدية ولكنها تتنوع فى أشكالها.

وبعد هذه الخطوة فان الاشكال الانسانية البدائية تختفى بسبب عدم التكيف أو بسبب الصراع بينما الأشكال الأحداث التى من نوع الانسان العاقل تلتقى بعضها بالبعض بسبب التقارب الحضارى والتهجين ٠

واذن فان الانســـان الاوربى فى العصر الحجرى القديم الاعلى هو كما يقول M. Boule هو « كلب من الطريق » أى رجل مهجـــن والتهجـــين كان يبدو شـــديدا بين جنس جريمالدى الزنجى وجنس Cro-magnon القوقازى ومن المرجح أن هذا التهجين وكذلك عامل البيئة يوضح تكوين الاجناس الفرعية عن انسان جريمالدى وقد وجدت أنـــواع من جنس Cro-magnon فى فرنسا وفى أوربا الوسطى ، وفوق ذلك فان الدكتـــور Verneau وجد فى الفروق البسيـــطة بعض التشابه الذى يمكن أن يدل على قرابة بين أجناس جريمالدى و Cro-magnon وهذا ليس بالامر الغريب بما أننا وجـــدنا الجنسين فى طبقتين متقاربتين ويقول Breuil و Lantier ملخصين كلامهما فى هذا الموضوع : « يلاحظ أنه أثناء العصر الحجرى القديم الاعلى وجدت عناصر زنجية وأثيوبيـــة وبيضاء ومن المحتمل وجود عناصر صـــفراء أيضا » والعناصر الصـــــفراء تكون جنس شونسولاد Chancelade فى أواخر العصر الحجرى القديم الاعلى وأثناء الحضارة المجدلية ماذا حدث فى هـــذه الاثنـــاء فى أفريقيا ؟

ازدهـــرت الحضارة العاطرية فى المغـــرب والحضارة السبيلية فى مصر العليا وهمـــا حضارتان ترتبطان بالحضارة القفصيـــة فى الصحراء وأفريقيا الغربية كما تربط بهـــذه الحضارات حضارة خاصة فى وسط أفريقيـــا وفى الكونغو وفى أفريقيا الجنوبية جاء زنوج جريمالدى من أفريقيا ، وتأصلت حضـــارة العصر الحجرى القديم الأعلى فيها ثم جاء بعد ذلك جنس Cro-magnon أما جنس شانسليد Chancelade فانهم لم يصلوا الى افريقيا ٠

وهكذا نرى الاشياء بطريقة أوضح واذا لخصنا آراء أكبر علماء ما قبل التـــاريخ فان الاشياء تبدو هكذا : الجنس الزنجى قبل أن ينتقل الى أوربا والى آسيا أسس فى نهاية العهد الحجرى القديم الاوسط الحضارة السبيليـــة فى مصر والعاطرية فى المغرب ٠ وبعـــد ذلك جاءت بعدهما الحضارة الايبيرية الغربيـــة Ibero-maurussienne شـــمال غـــرب أفريقيا والحضارة القفصيـــة فى تونس وفى أماكن أخرى من أفريقيا وبالاخص فى أفريقيا الغربية ٠

ما هى الاجناس التى كونت هذه الحضارات الاخيرة الافريقية ؟

يرتبط جنس « مشتى العربى » بالحضارة الايبرية المغربية ، ويمثله ما يقرب من ٢٥٠ هيكل حفرى ، طويل القامة (١ر٧٢ متر) ، مستطيل الرأس وقد يرتبط هذا الجنس بجنس الكرو ـ مانيون كما ترتبط الحضارة القفصية بجنس قفصى ذى صفات زنجية ٠ ويقـــول فورون : « وهكذا نرى أن بلاد البربر سكنها نوعان من السكان مختلفان تماما ، ويشبهان سكان أوروبا الغربيـــة فى العصر الحجرى القديم الاعلى مما يدل على وجـــود علاقة ما بأوروبا » : والحقيقة هى أن أفريقيـا بدأت تأخذ طابعها الحالى ، منـــذ العصر الحجرى القديم الاعلى وبصـــورة مؤكدة منذ العصر الحجرى الوسيط : فتكونت اجناســـها من سود وبيض ، وقوقازيين ، وزنوج مع أنواع مختلفة من التهجين ، ولم تعرف أفريقيـــا الجنس المغولى ٠

وللدلالة على ذلك نلقى نظرة سريعـــة على أفريقيا جنوب الصحراء فانسان أســـيلر ٠ الذى كشفه تيودور مونود فى مالى ، والـــذى درسه بول وفالوا انسان زنجى طويل القامة (١ر٧٢ متر) ، وقد يكون قريبا من «البانثو» ومن انسان جريمالدى فى آن واحد ، ويتميز، أيضا بخلعه للقواطع العليا ، شأنه فى ذلـــك شأن الجنس الايبيرى المغربى ٠ وهذا دليـــل آخر على التهجين البيولوجى والثقـــافى بين السود والبيض فى أفريقيا ٠

وهناك دليل اضافى وهو انسان نيفاشا،

في كينيا الذي يشبه انسان كرو ــ مانيون . غير أن غالبية الهياكل الحفرية المكتشفة في شرقي أفريقيا تشير الى جماعتين زنجيتين : واحدة من الاقزام ، والاخرى طويلة القامة ، وكلاهما ذوا طابع حبشي يذكرنا بانسان كومب ــ كابيل وكذلك انسان سبر نجبوك فلاتس ، في جنوب أفريقيا ، تتمثل فيه نفس الملامح والصفات الاثيوبية .

الافريقيون في العصر الحجرى القديم الاعلى

نشهد في العصر الحجرى الحديث استيطان الزنوج المتزايد في أفريقيا ،جنوبي الصحراء ، وذلك في المناطق التى يحتلونها حاليا ونشأت عن هؤلاء الزنوج الشعوب الفرعية الاربعة الموجودة حاليا : الحبش أو الزنوج غير الخلص ، والسودانيون (« السودانيون » القدامى و « الغينيون ») و « البانتو » و « الخويزان » (الهوتنتوت والبشمن والاقزام) ، وجميعهم زنوج غير خلص .

وتزداد المشكلة تعقيدا شمالى الصحراء، فيميز موريه بين أربعة شعوب في حديثه عن الاجناس التى كانت تسكن الشرق (مصر والشرق الادنى) ، في العصر الحجرى الحديث : ١ ــ الزنوج القفصيون ٢ ــ والكوشيون ــ الحاميون ٣ ــ والساميون ٤ــ وعراض الرأس الالبيون .

وليس لكلمة حامى دلالة محددة كما أن تعبير كوشى ــ حامى ليس أكثر منها وضوحا، لكنه يبيح على الاقل الاحساس بأن هناك جنسين متميزين أو فرعين من جنس واحد هو ما أسميه « حد السواد وحد البياض » . ثم هناك البيض في منطقة البحر المتوسط ، ولا شك في أنهم بيض ، وان كانوا غير خلص ومهجنين جزئيا . هذا من ناحية وهناك من ناحيةأخرى . يوجد سود شرقيون وصحراويون وهم سود ، وان كانوا غير خلص بل مهجنين جزئيا . وتعبير « حامى » في الواقع مجرد حجة سياسية . فكيف يمكن الحديث عن أناس ذوى جلد أسود « ليسوا سودا » ، بل ليسوا زنوجا ، وكذلك يطلق على بعض الامريكيين البيض تماما لفظ الزنوج ، لان بهم مجرد أثر من الدم الاسود ، والحقيقة هى أن هناك في شمال أفريقيا والشرق الادنى جنسين فرعيين من السود ، ومن فوقهما ، جنسان فرعيان من البيض ــ تزداد موجاتهما كثافة .

اعتاد أستاذى في معهد الانتولوجيا بباريس ، الدكتور بول ريفيه ، أن يقول « يوجد من ٤٪ الى ١٨٪ من الدم الاسود حول البحر الابيض المتوسط » . وكان يشير بقوله هذا الى زنوج العصر الحجرى القديم الأعلى والعصر الحجرى الوسيط (الجريمالديون والقفصيون) ، وقد كانا عنصرا هاما من عناصر شعوب البحر الابيض المتوسط حتى العصر الحجرى الحديث . ويبدو أن القفصين كانوا مختلفين عن الجريمالديين بعض الشيء اذ يبدو انهم كانوا « زنوجا غير خلص » من أصل حبشى . ولهذا يعتقد علماء ما قبل التاريخ أن فيهم «بعض الخصائص الزنجية» . مختلطة ببعض صفات انسان كرو ــ مانيون» .

ومع ذلك ، فهؤلاء المتزنجون هم أول من احتل الوديان في مصر والشام ، وأقاموا فيها الحضارة الزراعية الاولى في بداية العصر الحجرى الحديث منذ ٢٠٠٠٠ عام . ويقول موريه : « هؤلاء المستعمرون الأوائل للوديان الشرقية متزنجون جاءوا أصلا من المناطق الهندية ــ الافريقية ، ودفعهم نحو الشمال تحول الغابات الى سافانا، ثم الى استبس ولقد رأينا انهم سكنوا أوروبا الجنوبية والغربية حيث أقاموا الحضارة الاوريجناسية . والأدلة على وجودهم في هذه الجهات منذ العصر الحجرى القديم الأعلى حتى العصر الحجرى الحديث انما تستند على الأدلة الاثرية وحدها دون الهياكل البشرية فيما عدا المنطقة المغربية .

وقد يفسر ذلك هدم منشآتهم . وأضيف أيضا أن هناك ، حتى الآن ، بعض الجاليات السوداء ، جنوبى كل الدول الواقعة فيشمالى أفريقيا . ويشير المؤرخون ، والجغرافيون القدامى الى وجود هذه الجاليات في العصر التاريخي وهؤلاء هم «الحبش» ، الذين سكنوا جنوب «ليبيا» ، وكان هذا الاسم الاخير يطلق على شمال أفريقيا ــ ما عدا مصر ــ بما فيه

الصحراء • وتشهد أقوال الكتاب اللاتين والاغريق على ذلك ، نذكر من بين هؤلاء الكتاب : بطليموس ، وبلين ولوكان ، وبوليب وسكيلاكس ، وهيرودوت وديودور الصقلى بصفة خاصة • وحسب قول لوكان ، كان الجرمنتيون المشهورون ، الذين أدخلوا عربة القتال فى أفريقيا ، سود البشرة والكلمة اليونانية أثيوبى aithiopès معناها أسود •

لكن ، غالبية هؤلاء الزنوج انسحبوا من تلقاء أنفسهم الى جنوب الصحراء تحت تأثير الجفاف المتزايد ، أو آندمجوا فى حالة عدم ردهم بالقوة ، فى موجات البيض الجدد بالتهجين •

ولا بد أن نتساءل من هم هؤلاء القادمون الجدد ؟ كان هؤلاء أولا من جنس كرومانيون وهم بيض طوال القامة ، مستطيلوا الرأس ، ويضم اليهم جنس مشتى العربى • ومع ذلك فاناس البحر الابيض المتوسط فى العصر الحجرى الحديث ، الذين تتألف منهم غالبية شعوب البحر الابيض المتوسط ، ليسوا من نفس النوع (فموريه) يصفهم بقوله : « انهم طوال الرأس والوجه ، سمر البشرة متوسطو القامة مجهولو الأصل نجدهم فى سوريا ـ فلسطين ، والشام ، والجزيرة العربية (ساميون) ، ومصر ، وليبيا ، والحبشة (كوشيون ـ حاميون) ، وبلاد البربر ، وايبيريا ، وكورسيكا ، وسردينيا ، وصقلية ، وجنوب ايطاليا ، وكريت ولقد حدث وصول هؤلاء القوم الى منطقة البحر المتوسط ، مع بداية العصر الحجرى الحديث على فترات متقطعة » •

ولقد أكدت عبارة : « مجهولو الاصل » • ولوحظ ان المساحة التى احتلها انسان البحر المتوسط تطابق تلك التى احتلها الزنجى القفصى ويؤكد موريه أن « المهم هو أن المركز الحقيقى للحضارة القفصيةيوجد وسط شمال أفريقيا • ومن هنا امتد الفن القفصى الى ايبيريا ، وصقلية ، وجنوب آيطاليا ، من ناحية ، والى ليبيا ، ومصر ، وسوريا ـ وفلسطين ، من ناحية أخرى » ويحملنى هذا على التساؤل عما اذا كان انسان البحر المتوسط خليطا من انسان كرو ـ مانيون والانسان القفصى • وما سبق يجعل التمييز بين « العرب » أو « الساميين » وبين البربر شيئا مصطنعا • ،نهم جنس واحد له خصائص متباينة قليلا فى الشرق والغرب • ثم جعل منهم التاريخ أى الحضارة المسيحية ، ثم الاسلامية ـ شعبا واحدا •

هكذا أغرقت موجات رجال البحر المتوسط المتدفقة الدم الاسود لكنها لم تقض عليه ولقد قوى الدم الأبيض فى العصر الحجرى الحديث، مع وصول الجنس الأليى الذى من سلالته ، السومريون ، والعلاميون ، والحيثيون ، والأرمن ، والآشوريون واليهود حسب ما يقوله موريه « كل هؤلاء من عراض الرأس والانوف البارزة التى تشبه منقار الصقر فى أغلب الأحيان ولكنهم ، كانوا أصحاب شفاه غليظة، وكانوا بلا قذال ، وكان بعض عراض الرأس يفتقدون شكل الأنف المميز ولكنهم يحتفظون بشكل الرأس المستدير ، والأنف المستقيم • وهذا ما يبدو عليه بعض السومريين وسكان دلتا مصر ، عام ٣٠٠٠ق٠م٠ تقريبا » •

ولنشر ، فى النهاية ، الى التهجين ، فى العصر التاريخى ، والى ما أتى به الدم الفارسى والمدى والبونانى واللاتينى ، والجرمانى ، والتركى •

إلى سمراء جميلة

لنختتم هذا بالقول أن البيض كالسود فى أفريقيا مهجنون فى نظر الباحثين وعلماء الانسان ومع ذلك يصنفونهم الى أجناس بيضاء وأخرى سوداء والمهم من وجهة نظر الافريقية هو أنه يوجد فوق هذا التهجين الداخلى ، (داخل ـ الجنس) تهجين خارجى ، (خارج- الجنس) •

على أن توزيع المجموعات الدموية متشابه فى شمال أفريقيا وجنوب الصحراء وقد عين أوتنبرج « مجموعة خاصة أطلق عليها اسم » « أفريقية أسيوية جنوبية » « نسبة الدم صفر أهم من نسبة الدم B ، ونسبة الدم B أهم من نسبة الدم A ، ويجيىء الدم AB فى المقام الاخير » •

كما يؤكد لنا ذلك كل من التاريخ ، والآداب والفنون• انهم ملوك المجوس الثلاثة ـ السامى ، والليبى ، والزنجى ، انها ملكة سبأ، ونشيد الانشاد :

انى سمراء جميلة
يا بنات أورشليم ،
مثل خيام كيدار ،
وبيوت سلما

انه الشاعر العربى ـ الزنجى عنترة • انهم الأندلسيون النبلاء والطوارق وفيهم دم أسود دائما • قال لى كاتب من البرابرة : « فى عائلاتنا ، الاسود رسول الآلهة دائما : انه علامة البركة» • على العكس ، ينصح العرافون دائما اذا ـ ما استشيروا ـ الزعيم الاسود بالاقتران بـ « امرأة فاتحة اللون » ، الابيض هو لون ضيوف الشرف فى الفن الزنجى وهم الاجانب ، والأسلاف ورسل الآلهة •

وكلما تقابل العرب البرابرة والزنوج الافريقيون ، تحاربوا فى كثير من الاحيان ، لكنهم اختلطوا على الدوام • ان قرابتهم اللغوية ، وان كانت دليلا غير كاف ـ لانه ليس من الضرورى أن تتلاقى اللغة والجنس ـ تؤكد قرابتهم الجنسية • هكذا تؤلف كل اللغات الافريقية سلسلة لا تنقطع • وكل واحدة منها حلقة من حلقات هذه السلسلة ، من العربية الى اللغات القيزانية ، مارة بالبربرية ، والمصرية القديمة ، واللغات الكوشية والنيلوتيكية والسنغالية ـ الغينية ، والبانتو • لكننا على وشك الحديث عن الالتقاءات الثقافية •

٢ - الالتقاء الثقافى

ولكن ما هى الثقافة ؟ يقول جوستاف لوبون فى كتابه « القوانين النفسية لتطور الشعوب » : « أوضح احساس جلبته من أسفارى البعيدة الى مختلف البلدان هو أن كل شعب يمتلك تكوينا عقليا ثابتا مثل خصائصه العضوية ومن هنا ينبثق شعوره وأفكاره وأنظمته ومعتقداته وفنونه » • هذه هى الثقافة • انها التكوين النفسى الذى يفسر حضارة كل شعب أو بتعبير آخر هو أسلوب معين للاحساس والتفكير وللتعبير وللعمل يتميز به كل شعب من الشعوب • وهذا «الاسلوب المعين » أو هذا الطابع مزيج من المؤثرات الجغرافية والتاريخية والجنسية والعرقية وقد دعمت دراسة الخصائص المميزة (الاخلاق) وأكدت كنظام مستقل ـ منذ عهد الفيلسوف لسين Le Senne والفيلسوف جاستون برجيه Gaston Berger لا باعتباره علما يبحث فى الافراد فحسب ولكن يبحث فى الشعوب أيضا وأصبح أداة ضرورية للقادة فضلا عن رجال السياسة •

ويضع الاستاذ « بول جريجيه » فى كتابه علم دراسة أخلاق الشعوب شعوب البحر الابيض المتوسط ومن بينهم العرب وشعوب أمريكا اللاتينية والزنوج تحت نمط واحد من الشعوب •

اننا سنبدأ من نظرية العمل هذه • وسوف نحاول أولا ، أن نعرف المجموعتين الفرعيتين:

المجموعة الزنجبة الافريقية والمجموعة العربية البربرية فى التقائهما بعضهما ببعض• دون أن نخفى ما يفرق بينهما • ثم نقوم بتطبيقات فى المجالات الجوهرية للحضارة ، هما التعبير والفكر •

النازحون

ذكر « جريجر » نقلا عن « ديفى » أن المجتمع ظاهرة بنائية » ويترتب على ذلك أن الشعب الذى هو نظام من الاوانى المستطرقة وشبكة معقدة من الاستعدادات يقوم على عدد محدود جدا من الخصائص الاساسية • ان كل بناء النازحين تحكمه قوة انفعالهم يشتركون فيها مع مجموعة المنطوين • كتب جريجر فى هذا الصدد يقول : « تكون بعض الصفات العمومية مشتركة فيما بينهم وهى : قوة الانفعال وخصوبة الحياة الداخلية وتوجيه الاهتمام الى الواقع القريب الينا والشعور والخيال والاحلام » ولكن القوة « الانفعالية الحادة » التى يتكلم عنها عالم الاخلاق يمكن أن تنمو وتعبر عن نفسها بطرق مختلفة منها: السرعة أو البطء أو العنف أو الهدوء •

وأول طريقة تهمنا هى طريقة النازحين ذات النشاط الانعكاسى الاولى ·

والثانية هى طريقة المنطوين، ذات النشاط الانعكاسى الثانوى ·

ولنمض فى طريقنا خطوة أخرى · لقد حاولت كثيرا أن أرسم الصورة النفسية للزنوج الافريقيين التى أبنيها على الانفعال · ولكن الكثيرين من أبناء جنسى رفضوا هذا الذى أسميه بتواضع « نظرية العمل » وان كان من غير المعقول أن أتخلى عنها فى الوقت الذى يؤيدنى فى اعتمادى عليها علماء الطباع·

ها هو ذا النازح « العربى البربرى » أو الزنجى الافريقى(١) المستند على انفعاليته المنطوى على نفسه الشاعر بنفسه أولا والذى لا يشعر بالآخرين الا خلال نفسه · وكما يكتب يونج Jung : ان النازح «يفكر ويشعر ويتصرف بطريقة تظهر بوضوح أن الفاعل هو الذى يحدد أولا كل موقفه بينما لا يعطى الى الموضوع الا أهمية ثانوية » ·

وأنا لا أريد أن أقول أننا لا نحس بالموضوع · اننا نحس به بسرعة وعنف ، ولذلك فان الصورة التى تتولد من رد الفعل هذا تشارك الفاعل أكثر بكثير مما تشارك الموضوع · وبتعبير آخر اننا نحس بالموضوع أكثر مما نفكر فيه ونتخيله أكثر من تحديدنا له ونتمثله أكثر من تحليلنا له · وحين يبدو النازح وكأنه قد استسلم للموضوع فهو فى الواقع ينقل ذاته الى الموضوع · وقد أثبت التاريخ أن أوروبا الهندوأوربية وجدت صعوبة فى تمثل العرب البربر والزنوج الأفريقيين وهذا يعنى أن النازح منطو ولكنه بسبب انفعاله الأولى لا يميل الى الانطواء الا مؤقتا · حقا ان سرعة انفعالاته وعنفها تتلاحق بعجل، تحت تأثير اثارة خارجية فلا يبقى منها شىء ، بمعنى أن الانفعات والشعور والصور والأحلام لا تجد الوقت الكافى لتنظم نفسها فى عالم داخلى منظم · ان النازح يسلم الى الحاضر مع كل ما يتضمنه ذلك من عدم الاستقرار والتغير · من أين أتت كلمة « نازح » التى أطلقت عليه · ان الاصطلاح الفرنسى يعنى « متأرجح » لأنه يتأرجح فى انفعالاته التى تولد من أسباب خارجية ومن هنا يتغلب فى اللغات الزنجية الافريقية المظهر غير الكامل للحدث الذى لم يتم · ويتغلب كذلك الحاضر على المظهر الكامل والزمن والماضى ·

يستنتج علماء الطباع من التكوين الانفعالى للنازحين عدم استقرارهم وافتقارهم الى النظام والتنظيم وتناقضهم ويقدمون أمثلة كثيرة على ذلك · أولا عند اللاتين وشعوب أمريكا اللاتينية وعند العرب البربر والزنوج الافريقيين ويذهبون الى حد الاستشهاد بالوقائع · وكثيرا ما قمت بنقد الزنجى الافريقى ذاتيا فلا داعى اذن للتوقف عنده مرة أخرى · لقد تحدثت ـ فضلا عن ثرواته الروحية والفعلية ـ عن سرعة حماسه وعن قوة خياله الذى يتحول فى أغلب الأحيان الى قوة مؤلفة للأساطير · أما العربى فلكى نفهمه يجب أن نرجع الى الحيوية الشديدة التى « تحرك البدوى » كما يقول « جاك برك » ليحدثنا جاك برك عن العرب يبدأ « بالبدوى الأبدى » « البطل الجاهلى البدوى التائه المعتمد أساسا على الجمل : ولكن « كرمه لأنه متعطش وشجاعته لأنها غير متساوية ووفاؤه لأنه كيس وتدبيره لأنه مندفع ، كل هذه الصفات تعكس أكثر الصور اثارة لعواطف الانسان » ·

ان ثروة النازحين · هى بالنسبة لهم كما بالنسبة للعرب : « الأبدى والعابر والسامى والدنىء وفورة الوجود والوفاء للجوهرى تجتمع فى حركة ، فى كلمة ، فى منظر » ·

وهذه الثروة تفسر المتناقضات عند الافريقيين وشعوب البحر الأبيض المتوسط فقد امتدح الرومان لروح التنظيم التى تسودهم وامتدح الزنوج لروح النظام عندهم ·

كيف نفسر صفات التنظيم والنظام التى تتطلب أولا : الاستقرار أو الثبات · يجب أولا ادخال ظواهر التعويض · ان كل مجتمع هو هيكلى بالتحديد كما يؤكد « ديفى » : « ان المجتمع هو ظاهرة هيكلية » أى أنه منظم ويخضع أعضاؤه لنظام · اذن كلما انتمى الشعب الى سلالة نازحة اشتدت حاجته الى النظام والتنظيم كتعويض طبيعى وعلى النقيض

(١) اننى أستعمل هاتين الكلمتين بدل من « عربى » و « زنجى » لنبقى فى مجال الافريقية ·

من ذلك فان المنظمين العظام والمستبدين ولدوا فى أغلب الاحيان أو استقر بهم المقام عند شعوب الجنوب : أى الشعوب اللاتينية وشعوب أمريكا اللاتينية والعرب والبربر والزنوج الافريقيين وعند شعوب الشمال ـ الجرمان والاسكنديناويين ـ يرتبط النظام بروح الهيراركية التى ترتبط بدورها بروح الجماعة. انه نظام طبيعى .

اذا كان العرب والبربر والزنوج والافريقيون يحسون بالنظام والتنظيم بوصفهما ضرورة ، وبناء على ذلك فقد فرضا بسهولة من أعلى ، فان فى الامكان أيضا أن يصدرا من أسفل الى أعلى أو بتعبير أدق من الداخل أى من الطاقة العاطفية المتجمعة .

ولقد قرر « أندريه سيجفريد » فى حديثه عن اللاتين أنهم اذا اهتموا بعملهم استطاعوا ـ كفنانين ـ أن يهبوا أنفسهم له بحب خلاق الى حين . ولقد نبه من قبل الى أن اللاتينى لا يرتفع كثيرا عن الأشكال الأولى والمحدودة للجماعة ، فهو يحب المواطن الوفى الذى لايغادر عن طواعية المدينة التى يجد فيها الراحة ، ولقد بدت العائلة فى نظره كأنها «حلف ضيق» على حد التعبير الدقيق لبـاروس ، ان الحقيقة الواقعة بالنسبة لاصحاب هذا التكوين هى : العائلة والعشيرة والمدينة ، واللجنة والنقابة ومجموعة المشترين ، وان ما يقال هنا عن اللاتين يمكن أن يقال عن غيرهم من شعوب البحر الأبيض المتوسط ومنهم العرب البربر ومن ثم عن الزنوج الافريقيين ، ولا شك فى أن هذه الاحكام جميعها شيئا من الحكم السابق ضد السلالات الجنوبية من اللاتين واللاتين الأمريكيين والعرب والزنوج ، ولكن لا يهم لقد قال ذلك Golimeau وهيلر والحكم الانجلوسكونى ، ولكن هذا قليل ، انها مائة وخمسون عاما فقط على حين وجد البشر منذ مليون عام ان هذا كله يستحق الشرح .

لنرجع كالمعتاد الى قوة الانفعال عند الافريقى الابيض أو الأسود . الى قوة الطاقة المحبة كأنها متجمعة فى مولد كهربى ، أنه مستثار بشىء خارجى : كائن حى أو شىء ، ولكن حركة الاثارة التى يهيجها الشىء ليست حركة ميكانيكية أو حركة فسيولوجية ولكنها حركة نفسية انه الفاعل المنفعل ، فهو يرد على الشىء ولكن يرد بتوجيهه وبطريقته الخاصة . بأسلوبه الذاتى الذى يفرضه على الشىء .

ولا ننسى أن النازح منطو ، انه عكس المنطلق الذى يمثله الفرنسى الديكارتى أحسن تمثيل دون أن يكون من الناحية العنصرية لاتينيا ، ان هذا الفرنسى محمول الى الشىء بل فى داخل الشىء . انه يسلم نفسه لهذا الشىء فى تحليل موضوعى لعناصره ويلخصها بعد أن يجردها من صفاتها الحسية ، فى مفهوم ، وأما الافريقى المنطوى فيبدو كأنه يستسلم أيضا للشىء بفعل العاطفة ، ولكن الحق أنه يفرض نفسه على الشىء وهو يدركه أو يحس به : فى صورة قياسية كما يقول جاك برك فى حديثه عن الرمز وهو يتكلم عن جوفيتش Gurvitch أى التحليل الاستدلالى وباختصار بينما يفكر الجانب الاكبر من الاوربيين والأمريكيين بعقولهم بمفاهيم مترابطة منطقيا ، فان شعوب البحر الابيض المتوسط والافريقيين وعلى وجه الدقة العرب والزنوج يفكرون بروحهم وقلبهم بصور قياسية وبأسلوب الفرد الذى يشعر ويفكر . ويقول ليو فروبنيوس : « ان فى الحضارة أى فى الشعور فان الاحساس هو فكر » وسوف أعود الى دور الصورة الرمزية فى أفريقيا . ويكفينى الآن أن أوجه النظر الى الاهمية التى يعقدها جاك برك على الصورة الرمزية فى كتابه « العرب من الامس الى الغد » حيث يذكر قوة انفعال الرموز واثارتها .

ان هذه القوة حين توضع فى خدمة المجموعة ورئيسها تصبح أكثر من أداة ، تصبح محركا وحافزا للنشاط الوطنى ، وهى تفسر وجود هذا الوفاء للوطن ورئيسه ـ عند شعوب حوض البحر الابيض المتوسط والافريقيين ، عند العرب والزنوج ، على الأقل فى العصور القديمة ـ وهذا الوفاء هو الذى اذا اقترن بالهوى أصبح بطريقة مخالفة ، ولكنها قوية ، روحا تنظيمية . لقد كانت القبائل تنزح مشحونة بقوة عاطفية تبلغ قمتها عند زعيم هذه القبائل . ولهذا فان التكوين الموحد لم يكن من سمات شعوب البحر الابيض المتوسط وانما كان تكوينا متعدد النظم ، لكل قبيلة كيانها المستقل وقد تعرضت الامبراطورية

الاسلامية لمثل هذه الظاهرة ، كما تعرضت لها الامبراطورية الرومانية من قبل • وعلى الرغم من ذلك فان الروح الموحدة كانت كثيرا ما تظهر وتبدى نشاطا ومقاومة ناجحتين ضد التيارات المركزية ، لأن اللاتين حين نزحوا الى ايطاليا كانوا أصلا شعوبا أندو ـ أوربية ان لم يكونوا من الكلت • ولكن عند العرب والبربر والزنوج الافريقيين ، وجد دائما تعظيم الجنس والقبيلة ، مثل ما حدث فى الشعر الجاهلى والسودانى قبل الاستعمار • كتب آرمان ابل يقول : « بالنسبة للنبلاء العرب كان العالم هبة ينبغى أن نستنفد خلاصته بصحبة أقاربنا وأصدقائنا » (٢) • ويحدث ذلك أيضا بالنسبة للرؤساء الزنوج حتى الاستقلال وما بعده • ونهج قادة أمريكا اللاتينية نفس النهج •

الجدلية الزنجية العربية

ولكن ليو فروبنيوس ينفى وجود أوجه الشبه واللقاء بين العرب والبربر من ناحية والزنوج الافريقيين من ناحية أخرى ، وهو يرى على العكس اختلافا بل وتضادا ويجعل منهم تكوين أفريقيا نفسها • وعلى الأقل فان هذا هو مادة تاريخه للحضارة الافريقية • فما يميز أفريقيا فى رأيه هو الاتجاه الى أساليب محددة ومضادة والقدرة على تكوينها • ويكون التضاد بين الزنجى الأفريقى المسمى بالأثيوبى والعربى البربرى المسمى بالحامى • ذلك لأن فروبنيوس استهوته هو الآخر الفكرة الحامية رغم أنه يجب علينا أن نعترف له بايمانه بتكوين الشخصية الافريقية قبل الفتح العربى• وقد عرض الفيلسوف وعالم الأجناس الألمانى هذا الرأى بوضوح فى (مصير الحضارات) ، وبوحى من هذين الكتابين سنحاول أن نلخص هذا الرأى •

ويرى فروبنيوس أن هذا القضاء فى الحضارات أكثر منه فى الاجناس ، فهو تضاد بين حضارة دينية (الحضارة الأثيوبية) وحضارة قائمة على السحر (الحضارة الحامية) ، ويفسر لنا التاريخ والجغرافيا هذا التضاد من ناحية ، وتطور الحضارة الدينية الى «واقعية رومانسية» مع تطور الحضارة القائمة على السحر الى واقعية عقلية •

الحضارة الأثيوبية اذن قائمة على النبات(٣) • هى حضارة زراعية ، والخلية الاجتماعية والأساسية فيها هى العائلة الكبيرة ، المجموعة التى تعيش فى القرية والدسكرة وتتفرغ من هنا أراضى وحقول لا ينبغى أن تكون ملكية خاصة • فهنا أدوات الانتاج ، ومنها الارض ؛ والثمار ؛ ملك للعائلة وحدها • وتقوم حياة هذه المجموعة على الزراعة مرتبطة بالفصول المتوالية • هذه القوى الدافعة المستترة تسير الطبيعة ، والانسان جزء منها ، وعليه أن يحترم هذا الوضع : تدرس هذه القوانين فى المدارس والمعاهد الدينية القائمة فى الغابات المقدسة «الترابط العائلى هو أساس الحضارة الأثيوبية» ويمكن أن نضيف أيضا الولاء والتقديس للأسلاف ومسايرة الطبيعة •

« أساس الحضارة الحامية هو الحيوان » • فهى حضارة صيادين ورعاة • والخلية الاجتماعية الأساسية هنا هى العشيرة وحدودها هنا المراعى وأماكن الصيد ، وهذا يفسر الاحساس المكانى المحدد عند الحامى والاحساس المكانى المنفسح عند الأثيوبى ، ويحيا الحامى حياة بدوية ، يعيش تحت خيمة من جلود الحيوان فى حين أن الأثيوبى يصنع لنفسه كوخا من القش والأعشاب • وتتراوح حياة العشيرة « بين الصيد والرعى » • وتوجد هنا ملكية فردية الى جانب قوانين الصيد والرعى وعلى عكس ما يحدث فى الحضارة الأثيوبية فان حياة هؤلاء البدو فى الحضارة الحامية فى الصحراء وشبه الصحراء لا يمكن أن تكون سلاما مع الطبيعة بل هى صراع مع الطبيعة • هنا اذن : « الصراع هو أساس أسلوب العيش » • ويتطلب هذا تنمية الذكاء أكثر من تنمية العلاقات العاطفية •

وبهذه الطريقة خص فروبنيوس الأثيوبى وحده بالخصائص التى حددها علماء دراسة الطباع لكل الشعوب النازحة • ففى الصفحة ١٢٧ من (مصير الحضارات) يعدد العناصر المضادة فى الحضارات الأثيوبية والحامية : فالحضارة الأثيوبية المميزة بالاحساس بالحقيقة

(٢) دراسة ديناميكية للمجتمع وتطبيقها على الاسلام سنة ١٩٦١ بروكسل ص ١٧٨ •

(٣) تاريخ الحضارة الافريقية ص ٢٠٤

وبالاحساس الدينى البدائى مميزة أيضا بارادة الفهـم ، والرموز ، والاحسـاس بالمسـافة ، والطبـائع الخياليـة ويميز الحضـارة ويميز الحضارة الحامية بالاحساس بالواقع وبالاحساس والسحر البدائى ؛ ونجد فى هذه الحالة «الرغبة فى السلطة وعاطفة الكهوف والطبيعة الثملة » ان فروبنيوس ليس مخطئـا ولكن علمـاء دراسة الطباع على حق ان « التضاد » الذى يشير اليه الفيلسوف الالمانى العالم فى سلالة الاجناس البشرية انما هو تضـاد جدلى حيث يستدعى عدم قابلية انفصال العناصر المتضادة التصاقا : أى « مواءمة » يختتم فروبنيوس به تاريخ الحضارة الافريقية · ان هذه الوحدة فى تنوع الحضارة وبالتـالى فى تنوع الشـعوب الافريقية قد درستها على فروبنيوس حين كنت مدرسا شابا لقد كتب فى ذلك الحين يقول : ان تناقضـات مثل هذه الروحانية (روحانية آسيا) تمكننا أن نجد بسـهولة الخصـائص الافريقية : فالأقمشة ذات ثنايا مشـدودة ، وأغلى الحلى هى البسيطة والأسلحة لا تعقيـد فيها ولا تتعدى أغراضها ، حتى تلك المدى المعدة للقذف ذات الأسلحة المتعددة ·

وأعمال النحت لها طابع الجدية · كل شىء له هدفه المعين هدف جاد وجاف وتكوينى · ولا نجد أى محاولة للترفيه أو للامتناع » · وفى موضع آخـر يلاحظ بعد دراسـة الجانب المظلم لهذه الحضـارة : « انه اذا قارنا هـذه الخصائص بالخصائص المصرية فاننـا نرى أن الحضـارة المصرية تحمـل جـوهر الحضـارة الأفريقية » هذه هى ملاحظتى الأولى ·

وتدعم الملاحظة الثـانيـة الملاحظة الأولى ، فوحدة الحضارة الافريقية قوية الى درجة أن أية محاولة للفصل بين شعوبها تقوم على أساس جغـرافى (الأساس البيئى) لا على الأسـاس الجنسى ، فكثير من شعوب الصحراء الجنوبية وهم الزنوج غير الخلص يعدون من «الحاميين» مثل الصوماليين والنوبيين وغيرهم · وبين هؤلاء زنوج خلص مثل الذين أقاموا دولة غانا ·

ان معظم هؤلاء الزنوج المنحدرين من أصل أثيوبى أو من أعالى السودان، ومنهم السنغال، لهم صلة بعيدة أو قريبة « بالروح الحامية » · بعد أن وقفنا عند وحدة الحضارة فى قارتنا علينا أن نفسر الاختلافات والتيارات الفكرية فى داخلها ، ونبدأ بالمجموعة الزنجية الخاصة بالنموذج الشعبى النازح ويكفى أن نلقى نظرة على الوصف الاجمالى لفروبنيوس الذى قارن فيه بين عناصر وجهى الحضـارة الافريقيـة ، لنكتشف أن الفرق بين الوجهين حركة فكرية وتاريخية أكثر منها حركة انفصالية · ولنبسط الموضـوع نتنـاول الزنجى المميز بالديـانة الطبيعيـة · وبمعنى آخـر لنتناول الوصف النفسى للنازح الذى أشرنا اليه من قبل ، بل لنتناوله هنا بطريقة أكثر واقعية ، بأن ندرس الزنجى هنا فى بيئته الطبيعية الافريقية ·

لنعـد أربعـين ألف سـنة الى الـوراء فى أفريقيا، على الهضاب العالية لأفريقيا الشرقية، والشـمالية ، والوسـطى ، فنرى أن نفس الظروف المناخية التى أوجدت الانسان الماهر وجعلتـه ينمـو قد تكررت · وها قد ظهـر الانسان العاقل وتكاثرت سلالاته · لنتخيل هؤلاء الرجال فى الجنة الافريقيـة ، فالحيـاة سهلة ، والأشياء قريبة وسـهلة المنـال ، بل والكائنات : الهواء والماء ، والشجر ، والطير ، والسمك والحيوان · هذا الانسـان بجسـمه القوى وحماسه السعيد متفتح لكل الأشياء ، ومستعد للالتحام بها ، ذلك لأنه يجـد كل الأشياء كثيرة وصديقة وأمينة · كل دعاء له صدى عميق فى نفسه ، فيستجيب له فى الحال ويتجـه بوجـدانه كله له ويترك نفسـه على سجيتها ، ويتجه هذا الانسـان الى الاشـياء بعـواطفه واستجاباته وخياله ، وهكذا كان الزنوج الافريقيون الاوائل ، لان هؤلاء الناس العقلاء لم يكونوا قد تركوا أفريقيا بعد ، حيث لم تكن الصحراء قد بدأت تجتاحها ·

وبالنسبة للصـور فقد أشار فروبنيوس كثيرا الى الرمز ، الى العناصر المكونة للحضارة الأثيوبية : ان علمـاء الطبـاع شرحوا لنا أن طغيان الصور على الفكر المجـرد هو الخاصية المميزة لعقلية المنطوى والمميزة لعقليـة النازح بصفة خاصة · اذن فان الزنوج الأفريقيين فى عصر الانسان الراشد قد عاشوا فى أول حياتهم فى جنة الهضاب العالية حيث الكائنات والأشياء وبخاصـة الاشجـار كانت وفيرة وقريبـة وصديقه · وبهذه الطريقة تعددت الروابط بين

الطبيعة والزنجي الافريقي . كان الرجل الأسود قد نجح في ادراك النظام المنسق للطبيعة . ثم بفضل ذكائه الفطري وحواسه نجح في أن يلتحم بها . وادراكه للنظام المنسق للطبيعة هو ادراك للصلات التي تربط القوى الكونية بعضها ببعض وهو في نفس الوقت ادراك للصلات التي تربط بين الطبيعة والانسان : العالم الطبيعي الخارجي بالعالم الداخلي النفسي، والتعبير عن هذه الصلات يكون الصورة القياسية أي الرمز اذن عندما يستجيب الزنجي الافريقي للشيء ويلتحم به فان المعرفة التي يتمتع به فان المعرفة التي يتمتع بها تنبع في الغالب من صور قياسية عن التجربة التي عاشها أكثر مما هي مأخوذة عن انطباعات جديدة . وقد قالها يونج في كلامه عن الفكر المنطوي : « بالنسبة لهذا الفكر فان الحقيقة لها أهمية ثانوية في حين أن وصف الفكرة الذاتية ونموها والصورة الرمزية الاولى التي تراود من بعيد أو قريب لفكرة ذات أهمية أساسية » .

انني أتنبأ أن انسان كرومانيون ، السلف الأول للعرب البربر – الذين يسميهم فروبنيوس بالحاميين – يحمل كثيرا من خصائص الانسان العاقل ، ولا سيما أنه حينما نزح الى شبه الجزيرة العربية وافريقيا تقابل كما رأينا مع زنوج جريمالدي ، وبعد حين تقابل مع الأتيريين والسابليين والكبسيين .. انهم كانوا في العصر القديم يرعون أغنامهم في السافانا التي كانت تغطي الهضبة العربية قبل أن يعتريها الجفاف وكان جزء من هؤلاء الناس قد نزحوا بعد ذلك الى دلتا النيل والى سهول الشام الشمالية وشمال شبه الجزيرة العربية ووسطها ، في حين أن الزنوج استقروا في أعالي النيل وفي أسفل ما بين النهرين وجنوب شبه الجزيرة العربية أو بلاد سبأ .

وفي هذه الأثناء كانت عملية اختفاء الغابات قد بدأت ثم انتهت . وحلت السافانا محل الغابات وفي بدء العصر الحجري الحديث في أفريقيا أي قبل المسيح بعشرين ألف عام حلت السافانا محل الاستبس ، بعد أربعة آلاف سنة ، في العصر البريتيني Périthinite ظهرت الصحراء في منطقة الصحراء الكبرى

وفي الهضبة العربية وهو المجال الأصيل « للبدوي الخالد » ولذا فلابد من الرجوع اليه اذا أردنا أن نعرف العروبة ، ولقد تكلمنا من قبل عن أصحاب الحضارة الحامية الذين يعيشون في الصحراء ويزاولون أحيانا الصيد وأحيانا أخرى الرعي ويعيشون عليهما في أغلب الأحيان . ان حرفتي الصيد وجمع الثمار كانتا دائما الحرف البدائية الأولى .

ان الفردوس الأرضي كان في عهد الخصوبة أيام كان الانسان يتنقل بين الرعي والزراعة قبل طغيان الصحراء على الأراضي المزروعة . لقد بنيت الحضارة الحامية على « البدوي الخالد » عندما طغت الصحراء على الأراضي المزروعة فأحالت الحياة الى جدب وعزلة . فالجدب حل محل الخصوبة والعزلة محل الألفة التي بين الانسان والنبات والحيوان .

أصبح من المحتم أن يسير الانسان مسافات شاسعة كي يجد المراعي الخصبة وأن ينتقل تبعا لفصول السنة . كان عليه أن يدافع عن نفسه ضد الحيوانات المفترسة التي أصبحت أكثر توحشا لقلة الغذاء .

ثم بدأت حركة البداوة تنتظم وكان البدو يصحبون معهم ابلهم . وتعلموا فنون الحرب والصراع . وأصبح القتال من أسس الحياة بل أصبح يعطي للحياة معنى وطعما بل ويغمرها أحيانا بالسعادة . كان على الانسان أن يقهر الحيوان ويدافع عن مراعيه ومجال الصيد الخاص به ضد رجال العشائر الأخرى.

كان على هؤلاء البدو أن ينموا في أنفسهم صفات المحارب ، فيتعلموا المقاومة والاحتراس من الغير . فينبغي أن يتعرفوا على عدوهم ليتمكنوا من التغلب عليه لقتله أو استخدامه .

هذا هو اذن الانسان الحامي ، العربي – البربري كما قدمه لنا فروبنيوس Frobenius كرجل الواقع المادي ان لم يكن انسان العقل الاستدلالي فهو على أي حال انسان عصره الأساسي رفض كل ما هو غير منطقي وهانحن أولاء بعيدون عن الأثيوبي أي عن الزنجي الافريقي .

ان فروبنيوس ليس مخطئا هنا أيضا ، ولكن هناك كلمة « لكن » حتى عند فروبنيوس، ولما كانت النباتات والحيوانات والكائنات وحتى

الأشياء نادرة الوجود فى الصحراء فان قيمها تزداد ٠ ان كل شىء ترتفع قيمته فى البادية : الطرائد والهواء والماء والعشب والزهرة البسيطة وترتفع قيمته كذلك فى نفوس الناس ٠ لقد كتب ارمان أبيل عن هذه الطبيعة قائلا : « انها عالم مجرد تتضاعف فيه كل القيم ٠ عالم يتفوق فيه الانسان بتصرفاته وشعوره ٠٠٠ » وهذا يعنى أن الانفعال يظل تحت الروح بل يظل كذلك تحت الفكر العربى البربرى ٠ وان كان العقل هنا جدليا ومتيقظا، وان كان العربى البربرى يتحرز أولا ويلاحظ قبل أن يهجم ، فان اندفاعه يظل فائرا وثائرا على الدوام وتملكه حميا ٠ ان حركة مواجهته للشىء تظل مائلة نحو الاقتراب من المركز ٠ وكرد فعل لعزلته ولعداء الطبيعة والآخرين له ، فانه يمجد شخصه باخضاع الآخرين له ٠ ان شرفه ما هو الا نمو الأنا عنده نموا ظاهرا ، نموا نابعا من قوته أو من سروره ٠ ويكتب فروبنيوس فى هذا الصدد قائلاً : « ان الاحساس الحامى بالحياة لا يكون على وتيرة واحدة ٠ ان الكفاح من أجل الوجود والتطلع الى القوة والطموح والبحث عن الملذات تجعله ينتقل من أفعال عنيفة الى أفعال عنيفة ، ويتعاقب كل من توتر القوى كلها والهياج مع الابادة واليقظة » ٠

ولكى نفرغ من دراسة وسائل الجدلية الأثيوبية الحامية ، أى الجدلية الزنجية العربية لا بد لنا أن نقف قليلا أمام تناقض **الرمز والاستعارة** ٠ ولكى نفهم هذا التناقض أو التضاد وضرورة تجاوزه ، لابد من العودة الى التناقض الأساسى القائم بين الفكر الدينى الأثيوبى والسحر الحامى على حد تعبير فروبنيوس ٠

ان الفكر الدينى هو أساسا الذى يربطنا باللا مرئى بوساطة المرئى ٠ ولنعد الى الزنجى فى الفردوس الأفريقى ٠ لقد تعلم أن يعرف العلاقات التى تربط القوى الكونية بعضها ببعض ، كما تعلم أن يعرف العلاقات التى تربط الطبيعة بالانسان : العالم الطبيعى والعالم الأخلاقى ٠

ها نحن أولاء أمام ثلاث حقائق : الانسان ، الطبيعة المرئية (حيوانات ، نبات ، جماد) والقوى الكونية غير المرئية التى تعبر عنها الأشكال الطبيعية المحسوسة ٠ فالفكر الدينى هو اذن ذلك الاندفاع للتوحد مع القوى الكونية بوساطة الطبيعة ومع القوى الكونية وما وراءها ومع القوة العظمى التى هى الله ٠ والطريقة المثلى لهذا التلاحم هى الخرافة ٠ ويعرف قاموس بول روبير الخرافة : بأنها « قصة خرافية تعرض أمامنا كائنات تجسد فى شكل رمزى قوى الطبيعة أو مظاهر من الفكر أو المصير الانسانى » ٠ ولكن للخرافة أساسا واقعيا يجعل الانسان فى بداية الأمر وتحت تأثير العاطفة يترنم ويرقص ويغنى وبعد ذلك تأتى القصة التى هى فى البداية شعر ٠ وفى هذه المرحلة يظهر الرمز ٠

والسحر فى البداية ليس الا نوعا من نفس الظاهرة الحضارية ٠ لنتذكر حالة البدو فى الصحراء وظروف حياتهم ٠ ان البيئة التى تحف بهم فى واقعها فقيرة وليست صديقة ، ولذلك يجب التصدى لها لنقهرها بأن نطورها لنأخذ منها القليل من الخيرات التى تحتويها ٠ السحر هو اذن تنظيم لأساليب تطوير الطبيعة وقهرها ٠ ولنستمع الى رأى برجسون فى كتابه (مصدران للأخلاق والدين) : يتلخص السحر فى عنصرين ، الرغبة فى التأثير على أى شىء حتى لو كان بعيد المنال ، والفكرة أن الأشياء يمكنها أن تحتوى على طاقة يمكن تسميتها بالاشعاع الانسانى ٠ ولا بد لنا أن نرجع الى النقطة الأولى لنقارن بين السحر والعلم ، والنقطة الثانية لنربط بين السحر والدين ٠ العنصر الأول أى الرغبة فى التأثير ، يربط السحر بالطابع العملى المميز للبدوى أكثر من الطابع الاستدلالى ، وعلى أى حال فان أستاذى مارسيل ماوس كان يركز أكثر على ذلك الطابع العملى للسحر ، ان أساليب السحر الأفريقية مبنية على أشياء مادية تمثل الشعر والأظافر والدم ، وعلى أشياء أقل درجة فى المادية مثل الاسم كما يتحدث فروبنيوس عن « روحانية المادة » وبهذه الطريقة تلتقى تفكيره بتفكير برجسون الذى يقول : « ان الأشياء المادية مشحونة باشعاع انسانى وطاقة روحانية أى أنها رموز » أو كما يسميها فروبنيوس تشخيصا ٠

ويشرح فروبنيوس فكرته فيقول : « ان ما أعنيه بالتشخيص هو الاستعارة التى تنبع من الذات ثم تتحول الى الموضوع » ، غير أننا نستطيع أن نطبق ذلك التعريف على الخرافة وبالتالى على الرمز وذلك لأنه يريد أن يؤكد على الطابع الايجابى للتشخيص وبالتالى على الطابع الايجابى للسحر الحامى • وأنا شخصيا أفضل تعريف بول روبير الذى يرى أن التشخيص أو الصورة الرمزية هى نوع من الاستعارة الممتدة فى الحديث أو السرد •• والروابط التى تربط بين الاستعارة والرمز من جهة وبين الخرافة والتشخيص من جهة أخرى هى من نفس النوع • والغاية دائما هى ربط الانسان بالقوى غير المرئية عن طريق المرئى والمحسوس ، والخلاصة « ان الفرق بين الخرافة والتشخيص يعبر عن الفرق بين الفكر الدينى والسحر وهى فروق فى الكم وليست فى الكيف ، والخرافة مثل التشخيص لها دلالة أما الفرق بينهما فهو أن الدلالة فى التشخيص فكرية أكثر من كونها تجريبية ، وهذا يفسر لنا أن الذكاء فى التشخيص يظهر بصورة أوضح بحيث يتلاشى منه غموض الخرافة •

التقاءات الكلمات والأفكار

نحن الآن أمام مشكلة الكلمة • أود كتقديم لهذه المشكلة أن نرجع الى المسألة السابقة وهى مسألة التشخيص عند العرب والبربر فنضع فى اعتبارنا أن الشرق الأدنى الذى نبعت منه الأديان السماوية يجب أن ندخله فى التراث الأفريقى •

ذلك لأن الشرق الادنى كله ملىء بالرموز ، واللغات العربية رموز توحى أكثر مما تفهم لأن العربى يمتاز الى جانب ذكائه اللماح بالعاطفة المشبوبة •

فلنقف الآن عند اهتمام الشعوب العربية البربرية بالكلمة ، فرغم المكان المرموق الذى يحتله الرقص والفنون التشكيلية فى أفريقيا وعند العرب فان المكان الأول مخصص للكلمة، وهذا طبيعى حيث أن حرارة التأثير هى الميزة الكبرى للنازحين بسبب عاطفيتهم •

وفى أفريقيا ، وحتى فى (ميلانيزيا) نشأت ميثولوجيا للكلمة والكلمة الأولى هى كلمة « الله » التى بها كون شىء وبعدها الكلمة التى منحها للانسان وعلمه بها العلوم والصناعات التى مكنتهم من السيطرة على العالم ، وتتميز الكلمة الزنجية الأفريقية بالذكاء والخصوبة والتنظيم •

واننا نجد ميثولوجية الكلمة فى مصر القديمة التى تدين بحضارتها الأولى لأفريقيا السوداء ، يشير الى ذلك الدكتور عبد المنعم أبو بكر فى كتابه « مصر القديمة وأفريقيا الزنجية » • فاذا كانت الميثولوجية اليونانية أعطت الاغريق خيرات مادية كالحنطة وغيرها فان ديانات الشرق الأدنى وأفريقيا تتميز بمنح « الكلمة » وهذا يفسر أن التوراة والقرآن مكتوبان بلغة لا يعلى عليها وأنا شخصيا أضعها بالقرب من فراشى •

ولكن بما أننا نتكلم عن اللغات السامية فى الاطار الأفريقى لا أريد أن أقف الا عند اللغة العربية • وقد حاولت أن أتعمق فى دراستها وأعترف لكم اننى لا أعرف اللغة العربية ولكنى بعد دراسات عديدة فى علم الشعوب وعلم الاجتماع واللغويات بدأت أفهم تكوين هذه اللغة ، فاغفروا لى ضآلة معرفتى فى هذا المجال • ولكن لابد لى من أن أبدأ •

وبما أنى أعرت انتباها أكبر للغة العربية فقد انتهى بى الأمر الى الملاحظة الآتية : اذا كان يوجد بين العربية واللغات الزنجية فروق أساسية فان الالتقاءات موضوع جديد لشبابنا الجامعى وموضوع حافل بامكانيات لا نهاية لها • التى بينها وبين اللغة العربية اليوم هى التى تدهشنى وتلفت نظرى • ان هذه الدراسات المقارنة للتعبير عن دخيله النفس عن طريق اللغة قد تخدم المتخصصين فى علم الأخلاق وقد قام بمحاولة فى هذا الميدان Salvador de Madriaga ور دى مداریاجا فى دراسته للعلاقات بين الفرنسيين والايطاليين ولنحاول نحن أن نقوم بمثل هذا بين العرب والبربر وبين الزنوج الأفريقيين مبتدئين عن طريق علم الأصوات أى بدراسة الأصوات المشتركة فى لغاتنا •

وسأقوم بمقارنة اللغة العربية بلغات

مجموعة البانتو ولغات المجموعة الغينية السنغالية التى تتصف بصفات خاصة مشتركة ٠

ومما يشير انتباه المتخصص فى علم الأصوات ان اللغة العربية غنية فى الأصوات الساكنة وفقيرة فى الحركات بينما نلاحظ أن اللغات الزنجية الأفريقية بصفة عامة ولغات المجموعة السنغالية الغينية بصفة خاصة فقيرة نسبيا فى أصواتها الساكنة وغنية فى حركاتها. ففى اللغة العربية ثمانية وعشرون صوتا ساكنا وست حركات على أنه تغلب الحركات القائمة ٠ ولغة الولف Wolof بالسنغال بها ١٤ حركة و ١٧ صوتا ساكنا فكيف نفسر مانرى فى موسيقى اللغة العربية من ظلال وقوة أكثر مما نرى فى موسيقى اللغات الزنجية الافريقية فهى أكثر وضوحا وأكثر سلاسة وأكثر رقة ٠ ولكن ما يلفت نظرى الآن هو بعض أوجه الشبه ٠ واذا كنا لا نستطيع الحديث عن أساس حلقى فى اللغات الزنجية الأفريقية كما نرى فى اللغة العربية فان الأصوات الساكنة الحلقية توجد بصفة خاصة فى المجموعات السنغالية الغينية ٠

وقد جمدت منها أربعة فى لغة سيرير وهى لغتى الأم والواقع أنه توجد بين اللغة العربية وبين لغات مجموعة البانتو واللغات السودانية مجموعات من اللغات التى تحتل مكانا وسطا ، ويتبين لنا عند بحثها أنها لغات مولدة ٠ وهذه هى اللغات الأثيوبية والمصرية القديمة والقبطية واللغات البربرية وأخيرا نذكر اللغات الكوشيه وقد لاحظ « مارسيل كوهين » فى كتابه لغات العالم أن هناك أثرا للأساس اللغوى الكوشى فى اللغة الأمهرية وكما أن المستشرقين يجمعون على تأثير اللغة العربية على اللغة السواحلية ٠ وعلى قرب منى ، فى حوض نهر السنغال حيث تختلط جماعات البربر — والزنوج والبول Peuls فقد لاحظت أن اللغة البربرية — الزنجية ٠ تشتمل على ٣٣ حرفا ساكنا و ١١ حرفا متحركا بينما تشتمل لغة البول على ٣١ حرفا ساكنا و ١٠ حروف متحركة ٠ وما من شك أن لهذا التشابه معناه من الناحية الفقهيه واللغوية والنحوية والأسلوبية ٠ وكما نعلم فان بناء الكلمة فى علم الدلالة عند العرب ، قام على الأصل الثلاثى كما أن دلالة الكلمة فى اللغات الزنجية الافريقية على الأصل الثنائى البدائى ٠ فى اللغة العربية تضفى مجموعة الحروف الساكنة الثلاثية معناها على مفهوم الكلمة على حين تبعث الحروف المتحركة فى الكلمة الحياة بتلوينها بفروقات طفيفة تصريفية وأسلوبية ٠ وفى أفريقيا السوداء تدخل الحروف المتحركة فى تكوين الأصول بصفة عامة (حرف متحرك على الأقل) وتساعد هذه الحروف المتحركة على تحديد المفهوم ٠ انه من الحقيقى ان الاتجاه السامى فى تكوين الاسماء من أصول ثابتة يخفى وراءه مظهرا من تعدد القيم الثنائية الأساسية فى بنية الفكر العربى بكلمات فضفاضة ، وقد اطلعنا على ذلك Louis Massignon بنصوص تمتاز بالوضوح والعمق وأسلوب وعر يعبر عن الحياة النابضة التى تمتاز بها اللغة العربية والروح العربية٠

ومن ثم فلنعد الى مسألة الدلالة مفكرين فى الالتقاءات مراعين الأصل واذا رجعنا الى المصدر الأول ، الى أفريقيا القديمة ، التى تتضمن الشرق الأدنى أمكن أن نستنبط ان ثنائية الأحرف لم تكن غالبة ، فى وقت من الأوقات ، وربما كان الاتجاه الى التنظيم الثلاثى للأحرف عند العرب والبربر قد اكتسب تحت تأثير البيئة المحيطة ٠ وان ثنائية المعنى تبدو بعيدة عن أفريقيا السوداء ولكنى لاأعتقد أن هذه الثنائية تتعارض مع اشتراك المعانى فى اللغات الزنجية ٠ ويؤيد ذلك دراسة المعانى لكلمة « التضمين » ٠

وقبل أن أعود الى « التضمين » أريد أن أنتهى من مسألة الاسم والفعل من مسألة الألفاظ المشتقة ٠ وانى لأفعله بسرور اذ لايوجد تعارض بين اللغة العربية واللغات الزنجية الأفريقية فى هذا المجال فلا أولوية فيهما ولا فروق حاسمة بين الاسم والفعل ٠ أما عن مسائل الاشتقاق فهى تقريبا نفسها فى الميدانين المقصودين: باستخدام المقاطع السابقة واللاحقة ومقاطع متأخرة ومقاطع متوسطة ٠ أعود اذن الى التضمين الذى أطلق عليه فنسنت مونتيل Vincent Monteil «الرمزية» ، فنحى بذلك وسائل الدلالة الأخرى ٠

ولن أركز فى حديثى على « القياس »

و « المجاز » كأساليب رمزية وانما أعود مرة أخرى الى التضمين وذلك لأنه جوهريا يعتبر أساليب اللغة العربية ، وهذا يسمح لى بالعودة الى مشكلة الرمزية والمفهوم وهى مركز حديثى •

فما هو التضمين ؟ هو توسيع الأساس الثلاثى الذى اتضح بصورة عقلية : ان النحو العربى ينظر نظرة واعية الى هذه المشكلة فى ضوء مصطلحات مختلفة أخذت من النبات فالجذر أو الأصل هو الأساس •

وهو ما يطلق عليه «التضمين والتخريج» ، هذا يشهد بوحدة الأصل العقلى • ولكن ماهى العملية الدقيقة التى تسمح بذلك ؟ فان ماسينيون يذكر أولا وقبل كل شىء ان ادخال حركة داخل الأصل الثلاثى • وهذا الأمر شائع معروف فى اللغات الزنجية ـ الأفريقية غير أن طريقة الحاق مقطع فى أول الكلام أو أواخره هو الأكثر استخداما • وان استخدام كلمة جديدة هو اكتشاف معنى ذهنى محول الى مجاز بالمعنى الحرفى للكلمة العادية • ويعمم ماسينيون هذا قائلا : « ان تكوين الكلمة الجديدة يحدث اذن بالالتفاف فى اللغات السامية بينما يحدث بالتمدد فى اللغات الأخرى •

انى أحتفظ بلفظ التفاف الذى يعنى تغليف هذه الكلمات

و en-fouis Sement en-veloppement i

بفضل مقطعها المتقدم توصى بحالة أو بحركة ملموسة • فقد جاء اللفظ فى صيغة قديمة • فهكذا البذرة أصبحت نباتا أى كلمة جديدة • ولكى نصور التضمين لنأخذ كما يقول مونتى Monteil المثل الذى ضربه أنيس فريحة : تطوير كلمة « عقل » : تعنى أولا قيد البعير • ثم العقل ، الفهم • وكذلك كلمة « مجد » مرت من معنى « بطن ملآن » الى « مجد » • ان أنيس فريحة يشرح التضمين بقوة التجريد فى اللغة ، وهو فى ذلك يلتقى بماسينيون • وهذا حقيقى • ولكن المتخصصين فى دراسة العادات والخصال قالوا ان العرب ـ البربر كانوا يفكرون بالتصور أكثر مما يفكرون بالمفاهيم العقلية • وهذا حقيقى أيضا • والحقيقة الأعم هنا هى ان عملية التجريد العقلى تحدث بواسطة الصورة الرمزية كما يحدث فى الرياضيات •

ان مجلة « أفريقيا الفتاة » Jeune Afrique صورت مقالها المعنون « وداعا للحساب الذى يجله والدى » ببعض الصور الفوتوغرافية • وقد علق البعض على أحدها بالعبارة الآتية : ان الأطفال يتعلمون التعليل بتعاملهم مع تقسيمات منطقية تمثل العناصر المادية فى الوجود وكذلك فى الألوان وفى الأشياء التى يتغير حجمها • وهى ، يجمعون هذا بناء على قياس وبناء على الاختلافات فيما بينها • فهذا المثل الذى اختارته لبساطته يرينا طريقة التعليل المجرد وهو يخرج من العالم الملموس وذلك عن طريق صور قياسية هى الرموز أى عن طريقة الاستقراء • وذكر كلود برنار ان الاستقراء هو صورة من صور التفسير البدائى بصفة عامة وان الأفكار التى يعتبرها الفلاسفة والعلماء بديهيات ما هى فى الواقع الا أفكار ثبتت صحتها • وبالعودة الى ماسينيون فانى ألاحظ أن تشكيل الكلمة فى العربية هو حركة عقلية بالاستقراء وهو يخرج من الواقع الملموس ، وهو ما أطلق عليه فريحة حركة « تسامى » وهو ما أطلق عليه ما سينيون كلمة « التلوين » • ومما يختلف فيه هذا عن القياس الصورى اليونانى ان القياس ربط فكرة الى أخرى • ولكن لا يجوز أن نعتقد اعتقادا بانحطاط الاستقرار لأنه أول صورة من صور التعليل الانسانى • وفى كثير من المجالات فاننا نعود الى الأصول فى الفن عن طريق الايقاع وفى السياسة عن طريق الاشتراكية وفى الرياضيات ، وبصفة عامة فى كل العلوم عن طريق الاستقراء ، وهذا ما أبرزه جاستون باشلار منذ عدة أعوام •

ولم أغفل منذ بداية حديثى التحدث عن التجريد الفكرى عند الزنوج • وفى أفريقيا السوداء بصفة خاصة فان فيها ـ أكثر من أى مكان آخر ـ التجريد الذى يحدث من الصورة وعن طريق الصورة كما أشرت الى ذلك من قبل • فعن طريق حركة مماثلة فى التشكيل العربى للصيغ المختلفة يحدث شىء مشابه ولكنه ليس هو نفس الشىء • فالشىء المجرد يظهر عن طريق الملموس بدون أن يقضى عليه •

ويكفى مثال واحد لقد سمعت منذ وقت ليس ببعيد أحد أعلام الولوف فى بلدى يقول لى : Yâla, moi boroum ug amal ومعنى هـذا : يا اله ، أنت سيد كل المخلوقات . والواقع أن هذه العبارة أكثر تجريدا ، فمعناها « أن الله سـيد الخلق » . ولأمضى الى كلمة Yâla ومعناها « الله » التى ثبت أنها جاءت من اللغة العربية شأنها فى هذا شأن كثير من المصطلحات الدينية الاسلامية والمسيحية ، واما borom ومعناها « سيد » فرغم أنها انتقلت من معناها المادى المحدد وهو معنى « مالك » الى معنـاها الذهنى ، العقلى ، وهـو معنى « العامل » أو « الطاقة » Potens كما يقال فى اللغة اللاتينية . وأما amal التى أثارت انتباهى ، فهى مكونة من الأصل am الدال على الملكية واللاحقة : al التى تشير الى الوجود. فعندنا هنا أولا وقبل كل شىء فعل مشـتق استخدم كاسم ، وهنا بالتالى حركة من الملكية الى الوجود وهذه هى حركة ذهنية تجريدية داخل الخط العام للتصوف الزنجى الأفريقى . ولأترجم كلمة كلمة : يا الله أنت سيد العمل والملكية . وهذا معناه الارتباط بين العمـل والوجود . فنحن لم نعد داخل العالم الهلينى . وهنا فان الملكية المغرقة فى المادية هى الوجود ولكن الملكية غير المهتمة بالماديات هى الوجود وهى النفس أو الحب ، أكثر من كونها فكرا عقليا . ونخرج من هذا كله بأننا قريبون كل القرب من اللغة العربية فى حركتها التجريدية، انها نوع من الروحانية .

ان الوقت قد حان لأن نمضى من علم دلالة الألفاظ الى علم بناء الكلمة والى علم بناء الجملة وهو ما لن نفصله أبدا ، فالعربية لم تعـرف فصلهما أبدا . وباختصار فقد حدد ماسينيون الاعراب تحديدا دقيقا وواضحا اذ شرحه على النحو التالى : « لنذكر هنا ان اللغة السامية الأم لم تكن تعرف الا حركات ثلاث بسيطة هى الضمة والفتحة والكسرة ، هذه هى باختصار أصوات ثلاثة ، نغماتها متنوعة بين الصوت ذى الدرجة المنخفضة الغليظة وذى الدرجة العالية، وهذه هى العلامات العضوية التى استخدمت لعرض الفكرة : وكان هذا عن وعى وادراك ، وهى تشير فى ألوانها الى الأصوات الساكنة النهائية : للاسم اذا كان فاعلا واذا كان مفعولا مباشرا أو غير مبـاشر . اما الفعل المضـارع الذى يطلق عليه غير التام فانه يكون فى حالة الرفع أو حالة النصب الحالة الشرطية ، اما « التقدير » فهو استغناء فكرى عما لم يظهر ، وفى هذا الأمر البسيط اعتراف بحالة نفسية وعلاقة ربط . فان الحركات الثلاثة هى على هذا النحو أساس الاعراب فى النحو العربى .

ومهما يبـدو ذلك متباينا ، فان الاعـراب لا يثير دهشة الزنجى الافريقى الخبير . انى أعود بكم فى كتاب « لغات العالم » الى المقدمات التى كتبها موريس ديلافوس و ا. كاكو فى أول الفصل المخصص للفتى السودانى وغينيا كتبها ج. فان بولك فى أول الفصل الخاص بلغات البانتو . ولسوف تكشفون أن الحروف الصـــوتية كثيرا ما تلعب دورا موروفولوجيا وأضيف أنها تلعب أحيـانا دورا اعرابيـا . ولسوف أكتفى بأن أقدم لغة الولوف مثلا ، وهى اللغة الأكثر انتشارا فى السنغال .

ان الحروف الصوتية التى تلعب فى لغـة الولوف دورا مزدوجا : موروفولوجيا وتركيبيا هى بالدقة نفس حروف الاعراب الصـوتية . وهى الحروف الصوتية u, a (التى تنطق uo و i . الأكثر استخداما . وفى الترتيب العام للأربعة والثلاثين صـوتا للغة الولوف فانهـا تحتل الأماكن ١ و ٣ و ٤ .

وتلعب هـذه الحروف الصوتية الثلاثة فى الموروفولوجية أولا دور التأشير الحيزى سواء كأداة أو كصفة اشارة أو ضمير اشارة . مثل: NiT ki « الرجل ـ هنا » NiT ka « الرجل ـ هناك » NiT ku ، « الرجل المعنى » (غير محدد . ولكن يمكن الانتقال من المكان الى الزمان ، الأكثر تجريدا : « الرجل ـ الموجود ، الرجل الذى نتكلم عنه ، الرجل المحتمل) .

ننتقل على الخصوص من الاسم الى الفعل . حيث ان الصور الرئيسية الثلاث معينة بحرف صوتى يحرك حرفا ساكنا قيمته ثانوية مع ذلك . لأن فى لغة الولوف مثل اللغة العربية ، بل أكثر من اللغة العربية فان الصورة تغلب الزمن . ففى الصورة غير الكاملة ـ صورة الحدث الذى لم يكتمل ، والحالة التى لم تكتسب

– فيوجد الصوت i (فى الملحقة di) • وفى الصورة الكاملة – صورة الحدث الذى تم والحالة المكتسبة – فيوجد الصوت n (فى الملحقة na) • وأخيرا فى الصورة الثالثة ، المسماة الآمرة – صورة الحدث أو الحالة الشرطية ، المحتملة ، فيوجد الصوت n (فى أداة الوصل العاطفه ns) • وأحدد أن الأمر فى هذه الحالة الأخيرة لا يتعدى استخداما محدودا • ويمكن تقريب هذا الاستخدام الى استعمال الحروف الصوتية الثلاثة فى أدوات الوصل الزمنية • ان الحروف الصوتية تدل على الزمن فى الحالتين الأوليين والصورة فى الحالة الثالثة : bi « منى » متبوعة بفعل فى الحاضر أو فى المستقبل ، ba « متى » ، متبوعة بفعل فى الماضى nq « متى » بمعنى « اذا » التى تختلط ب ns •

بيد أن هناك اختلافات أساسية فى الموروفولوجية وعلم الاعراب والنحو بين العربية واللغات الزنجية الأفريقية • فاللغات الأخيرة هى أساسا لغات الصاقية تركيبية تتميز بتعطيف « مفصول بحواجز » وبتركيب موصول • أما العربية فهى لغة تعبر عن فكرة عامة تتميز بتعطيف متغير واعراب عمدى تبعى • ولكن يوجد بين العربية واللغات الزنجية الأفريقية تقارب حقيقى فى المجالين موضع البحث •

يوجد هذا التقارب فى علم الأسلوب • ان علم الأسلوب هو ترتيب وتركيب يقوم به الكاتب – أو المتكلم – ابتداء من العناصر التى تقدمها له الأصوات والكلمات والموروفولوجية وعلم تركيب الكلام فى لغة ما • انه الاختيار الارادى ، الشعورى فى القليل أو فى الكثير ، لهذه المواد ، هذا الاختيار الذى يجريه المؤلف ليعبر عن ذاته بأفكاره ومشاعره ومزاجه •

ولا شك أن فن التعبير عن الذات كان من الفنون الأولى بعد الرقص • ولا شك أنه تم تدريسه منذ الحضارات الأولى للانسان العاقل وعلى أى حال فقد احتل هذا الفن مكانا عظيما فى حضارات البحر المتوسط الكلاسيكية حيث كان يسمى علم البيان أى « فن الكلام » • وكذلك فى الحضارات الأفريقية • وليس ذلك بغريب لأن من بين الأنماط العنصرية الأربعة لعلم دراسة الأخلاق فان المتغير يتغلب فى مجال « الكفاءات الفنية » •

وكما نعلم، فان المجازات هى من أهم وسائل فنية الكتابيه أو الكلام • أنى أعود بكم الى مجلة كراسات الجنوب فى عددها رقم ٢٩٥ لسنة ١٩٤٩ المخصص «لمسائل علم البيان» ، وأعود بكم على وجه الخصوص الى مقال « جان بولهان » بعنوان المجازات أو علم البيان المحلولة رموزه • ولكن قد نتعرض للضياع ولأن نقع فريسة حيوان المينوثور – لو تتبعنا بولهان فى متاهات سفسطته الاغريقية • لنعد الى البدوى والبانتو ، أى الى «فانسان مونتى» الذى يميز علم وسائل الأسلوب من ناحية وعلم تركيب الجمل • يكتب مونتى : « ان علم تركيب الجمل هو دراسة الايقاع ونبض اللغة » • ها نحن أولاء نسير فى أرض معروفة، ذلك ان كان النحو على غير حق فى ابعاد دراسة الايقاع عن علم وسائل الأسلوب ، فان المشتغل باللغة العربية على حق حين يؤكد أولية الايقاع فى اللغة العربية وأضيف الى الايقاع الفن ويحدد : « ان اللغة العربية موقوفة على الالحاح وعلى التكرار الذى لا يكل ولا يمل حيث يجد التقليد فائدة دائمة » •

ولم يتعد قولى ذلك عن الزنوج (٤) • ولقد أخذ على أبناء جنسى ذلك ، كما لو أن الايقاع لم يكن أساس كل فن حقيقى • لقد كتب « ايلى فور » فى سنة ١٩٢٧ وهو ناقد كبير أعيد اكتشافه فى السنوات الأخيرة : « خذ أى قبيلة من القبائل الزنجية أو البولينيزية • فمنذ الساعات الأولى لاتصالك بها ، فان ظاهرة ما تثير حماسك أو تثير وجومك • ان هذه القبيلة فنانة تلقائيا » • وقد أثبت لنا أنه بفضل الدم الأسود نما الاحساس الفنى عند البيض والصفر • الاحساس الفنى أى أساسا مواهب الصورة والايقاع : « ••• ذات يوم صبت امرأة سوداء نقطة نار فى مستنقع الدم الأصفر الراكد ، وفى سبيل الدم الأبيض البارد • ففى ذلك اليوم فقط ولد الاحساس الغنائى عند انسان الشرق الأقصى والهندى

L.S. Senghor, Langage et Poésie négro-africaine et l'Esthétique négro-africaine (dans Liberté I : Humanisme et Négritude, Seuil, pp. 159-172 et 202-207).

الأوروبى . هناك ... أدخلت نقطة النار هذه ، وقد جرفت معها ، الحب الشديد للشكل واللون ، أدخلت نزاع الدفع الحسى وقد أثبت لنا أنه بفضل الدم الأسود نما الاحساس الفنى عند البيض والصفر » .

ولكن لنعد الى صور علم البيان : الى صور فن الكلام والكتابة . انه يمكن تمييز « صور اللغة » و « صور الفكر » . بيد أننا نجد كلا النوعين عند الزنوج الأفريقيين كما نجدهما عند العرب البربر . ولكن بما أننا فى صدد علم وسائل الأسلوب وفن اللغة والشعوب التى يسود فيها الايقاع والصورة ، فان أصالتها تتكشف بداهة بوساطة صور اللغة خاصة ، وان أردت دقة فبصور المفردات .

وبما أن الايقاع كما يقول مونتى وكما نقول نحن ، هو « النبضة » ذاتها التى تحرك اللغات العربية والزنجية الأفريقية ، فان صورة المفردات التى كثيرا ما تقابلها فى هذه اللغات هى التكرار أو الترديد .

وهناك ترديدات أدق : يمكن استعمال نفس الأصوات فى بداية كلمتين أو عدة كلمات أو فى النهاية فتصبح قوافى . ومن المعروف أن القافية اختراع عربى للشعر الجاهلى انه يمكن بمعنى أدق التلاعب فى وقت معا بأصوات وبمعانى كلمتين أو عدة كلمات ،وهو الجناس الذى يعرفه مونتى بعد وكندورف بأنه « اتصال مختص بعلم تركيب الكلام بين كلمتين أو عدة كلمات من أصل واحد ومعنى واحد أو معنى متقارب » .

وهناك نوع من التكرار الأكثر دقة نلاحظه وأدعوه تكرارا متماثلا أو تشبيهيا وهو يقوم ـ لكى يعبر عن كائن أو عن شىء ، عن حدث أو عن فكرة ـ على احداث أصوات تذكر بها . انها الجرس . ويقول الأستاذ « لافرنى دى تريسان » أنه فى بعض لغات أفريقيا السوداء يتكون ربع مفرداتها الى ثلثها من الجرس الذى يسميه « الكلمات الوصفية » . ولنضف الى ذلك استخدام الملحقات لنتبين الى أى حد تصل اليه موسيقية هذه اللغات . ذلك ان الملحق الذى يمكن أن يكون أداة أو صفة اشارة ، يتكرر أمام كل اسم ونعت . وهكذا هذه الجملة البانتو : « مات أبناء الزعيم جميعهم »

« baleke bana ba mfumu, bankaka ba mobte, bankaka ba mbi, bafrondi bau baabulu

(كونجو) . وهكذا هذا التعبير السنغالى : « هذا الشرف » ، ngal teddungal ngal

والى جانب طرق تكرار الكلمات ، توجد طرق التضاد . وكثيرا ما أشرت اليها فى اللغات الزنجية الافريقية تحت تعبير التوازى اللاتعادلى . وهو ـ اختصارا ـ التغيير فى التكرار والوحدة فى التنوع ، التى تصنع حياة الايقاع الأفريقى والتى انتقلت الى أمريكا وأصبحت « السوينج » العتيد . ويكتب مونتى « يحبون ، فى اللغة العربية التعبيرات المتضادة » . وهذه التعبيرات المتضادة تكون مسجوعة أحيانا كما فى اذاعة بيروت . »(٥) ويتبع التوازى اللاتعادلى « الايقاع الثلاثى » الذى يظهر عند العرب على شكل ثلاثة نعوت أو ثلاث جمل (٦) .

وان فكرنا فى ذلك مليا ، فان كل هذه الصور التى ـ كما ترون ـ لم أقدم بها قائمة كاملة ، تقوم ـ على عكس صور الفكر ـ على الصفات الحسية للغاتنا . ويجب على الخصوص ألا نفزع من الحسية الافريقية . ان كل روحية هى تأصل فى الحسية واعلاء لها ، وان الحسية الغريزية فى أوروبا وأمريكا الشمالية ان هى الا انحراف مرضى لهذه الحسية . وأستطيع أن أقول ان ايقاعات الطبل : (التم تم) هى أساس لغاتنا وأغانينا ورقصاتنا وهذه الايقاعات تحتوى لغاتنا وتسندها . ولكم أن تحكموا بأنفسكم على ذلك . ان ما سينيون يظهر فى مقاله المشهور حروف صوتية سامية وفقه لغة موسيقى : « ان الترتيل الذى هو فى مرتبة أدنى من الغناء ، أدى بى ، فى البلاد

(٥) المصدر السابق ، ص ٢٨٧ .

(٦) المصدر السابق ص ٢٩٨ .

(٧) المصدر السابق ص ٣٤٢ و ٣٤٤ راجع المؤلف نفسه Le Temps dans Pensée Islamique.
المصدر السابق ص ٣٢٥ و ٣٢٦ .

العربيـــــة ، وفى المغرب أولا ثم فى مصر والعراق ، عندما حللت الدربكة والعود الى كشف القـــوة المزدوجة التى لعلم معـــانى الكلمات الموسيقى السامى : وهاتان الآلتـــان هما النموذجان الثابتان للضربات ، أو ايقاعات الأوزان والنمطان الصارمان للأنغام» ٠ويلاحظ فى موضع آخر من المقال أنه « بالنســبة للموسيقى العربية فان لكل نغم قيمة عاطفية دائمة ٠٠ ولكل ضربة قيمة أوركســـترالية دائمة » ٠ وهو يحدد هذه النماذج : « تك» الضربة الصماء التى تضرب على حافة الدربكة، على ظهر قبضة اليد اليسرى ، وبالقدم اليسرى عند الرقص ، « تم » الضربة ذات الرنين التى تضرب فى وســـط الدربكة ، على راحة اليد اليسرى المفتوحة ، وبالقـدم اليمنى عنـــد الرقص (٧) ٠ ويكتب ماسيتون شـــارحا الايقاع العربى : « ٠٠٠ ان هذا التفوق فى المرتبة يعزى الى الأصل الأثيوبى لســـكان الجنوب العربى الأولين كما يعزى اليـــوم الى الأصل النوبى فى مصر (٨) ٠ من أجل ذلك نجد فى أفريقيا السوداء ما يقابل الأنغـــام والضربات ٠ وهكذا فان « فوبيدا كيتا » فى أشعاره الغينية يقدم لنا النمط النغمى الذى يناسب كل شعر ٠ أما عن النماذج الايقاعية، فانى أستاذنكم فى التنويه برسالة الدكتوراه التى فرغت من كتابتها مدرسة للغة الفرنسية، الآنسة ر ٠ تيللو ولكنها لم تناقشها بعد ٠ ويدور موضوعها حول الايقـــاع واللحن فى أغانى الظل ٠ وتكتب الآنسة تيللو قائلة : « ان (التم تم) هى الموســـيقى التقليدية وآلات الموسيقى الأولى هى الصناجات والطبول ان طريقة الضربات الصماء والضربات الجـافة على الطبول تهبط بالموسيقى الى مستوى تعبير جسمانى ٠ ان الطبلة تتيح تعاقب ضربة صماء وضربة جافة يتم الحصول عليهـــا بتناقض الأنغام ، بين جلد الطبلة وخشبهـــا ذاته ٠ ويؤدى هذا التعاقب الى نتائج معاكسة « يصدر عنها موسيقى مختنقة » ، أى موازاة لا تعادلية وليس من حقنا أن نفكر هذا الاحساس بالايقاع الذى هو أساس الفن المعاصر ٠ وكانت الآنسه تيللو قد أكدت فى مقدمتها : « ان كل المؤلفات الموسيقية فى القرن العشرين تتميز بعـــلم الايقاع وان كبار الملحنين ، أمثال أوليفيـــه ميسيان ، يستوحون الموســـيقى الافريقية والأسيوية » ٠ لقد سبق أن قلت ذلك عنـــد كلامى عن أولوية الصـــور عد العرب البربر والزنوج الافريقيين ٠ مما يحملنى على أن أهمل « الصور البنائية » من بين صور اللغة لكى أصل الى صور « المعنى » ٠

ولن أذكر من بين هذه الصور الا الاستعارة والرمز والمجاز والمبالغة ٠ كل هذه الصـــور عدا الأخيرة تشترك فى الرمز الذى سبق أن عالجته فى شىء من الاطالة ٠

انها « صور المعنى » ، وهذا يعنى أننى لم أتحدث عن قواعد اللغة والتعبير ـ ولا بد أن تكونوا قد لاحظتم ذلك ـ دون أن أتحدث عن الفكرة والادراك ٠ وكمـــا قلت فى جامعـــة داكار « فى البداية كانت الكلمة ، فى البداية كانت قواعد اللغة » ٠ فى بداية الفكر ٠ولكن أود قبل أن أنتهى من هذا البحث أن أعـــود الى الأنواع المختلفـــــة غير المتباينة للفكرين الزنجى والعربى ٠

وقد ظل الحس الفنى للزنوج والعــــرب مرتكزا لزمن طويل على الكلمة ، وبالتحديد على الشعر ٠ ولهذا لم أتحدث هنـــا عن الفن التشكيلى ٠ ولا أتحدث الآن عن القرآن الذى سأعود اليه بعـــد قليل ، ولكن المثل الأعظم دلالة ـ فيما خلا ذلك ـ هو الشعر الجاهلى ، الذى نجد له مشابه فى شعر السودان الأعلى فى العصر القديم ـ ولاسيما المدائح والملاحم ، التى كانت تغـــنى أو تنشـــد بمصـــاحبة الموسيقى ٠

ويلخص « يوجين جونييه » فى دراســـته بعنوان « اضافة افريقيا الى الفكر الانسانى» سجل هذه الاضافة بقوله : « لعلهـــا ـ أى افريقيا السوداء ـ كانت أول ما توصـل الى فكرة اله واحد للعالم كله ، خالق لكل الأشياء، فى نفس الوقت الذى توصلت فيه الى فكـــرة

Comment ramener à une base commune l'Etude de deux cultures : L'Arabe et le Gréco-Latin, op. cit., p. 313.

الأحادية الظواهرية ، الصادرة عن نقطة ممتدة وهى التصور الأول لامتداد العوالم ! » .

« الأحادية الظواهرية » هذا ما قاله جرينيه . واذن فسنبدأ من الظاهرة : من الوجود . لقد رأينا كيف أن الانسان الناطق الزنجي قد تعلم أن يعرف عناصر الطبيعة ، أولا من خلال تجربته القاسية كصياد وجامع للثمار ، ثم في « الفردوس الافريقي » ذى الاتصال الودى مع الكائنات والأشياء . وقد رأينا كيف أنه تعلم ، وجوديا ، في خلال تجربته ولكن أيضا عن طريق الحدس ،ملاحظة التقابلات والتمييز بينهما في عناصر الطبيعة وليسرهذا فحسب ولكن أيضا ملاحظةالتقابلات والتمييز فيما بين هذه العناصر وبين قوة عليا من ناحية ، وفيما بينها وبين الانسان من ناحية أخرى . وهذا ما يسمح لنا بتحديد الأنتولوجيا أو مذهب الوجود الزنجي ، وطريقة التفكير الزنجي .

ان الظواهر المحسوسة تبدو في أشكال مختلفة في ممالك النبات والحيوان والجماد . ولكنها ليست الا تجليا لحقيقة واحدة أساسية . هى الكون ، شبكة من قوى مختلفة ولكنها تكمل بعضها بعضا ، هى تعبير عن قوى الله الموجود الوحيد الحقيقى . فان الله هو قوة القوى ، كما سبق القول . ومن هنا أحادية الأنتولوجيا الزنجية الافريقية . فوحدة الكون تتحقق في الله باتحاد القوى المتقابلة والمتكاملة ، الصادرة عن الله والمنظمة نحو الله . ان الأنتولوجيا الافريقية تبدأ في جدلية الظواهر المتعددة ، وتتقدم بطريق الاستقراء والتجنيس والتوسع والتكامل بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة .

ولن أعرض لمذهب الوجود العربى . فان بحثه يطول ولست بكفء له اذ أتحدث الى عرب . وانما أريد أن أتناوله من زاوية الجدلية أو طريقة التفكير . ان الجدلية العربية كما قال ماسينيون هى جدلية ثنوية . وهذا معناه أنه في مقابل مذهب الوجود الزنجي الأفريقي بدرجاته الثلاث نجد هنا تنزلا الى المستوى البشرى . بحيث أنه اذا كانت هناك ثنوية الله والانسان ، فهناك على الخصوص ثنوية الله والخلق . وهكذا أنزلت كلمة الله «بلسان مبين» . أعنى القرآن . والفكرة المركزية فيه كما تعرفون هى الوحدانية وحدة الله التى تظهر فى السورة ١١٢ . « قل هو الله أحد . الله الصمد . لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا أحد » . واذا استشهدت بالقرآن الكريم فليس معنى هذا أنى عالم دينى – انما أنا لغوى – ولكن المرء لا يستطيع – ولو كان مسيحيا – أن يتكلم عن الحضارة العربية والروح العربى ومذهب الوجود العربى دون اشارة الى رسالة محمد . فاذا كان القرآن بالنسبة الى المسلم من أى أمة أو قارة هو « كلام الله غير المخلوق » فانه في الوقت ، كما قرر « فون جرونباوم » هو أنقى تعبير عن العربية ، أو بالأحرى عن « البدوى الخالد » . فان محمدا كما لاحظ جرونباوم ، لم يناقض ابراهيم ولا موسى ولا يسوع ، انه يتقدم في نفس اتجاههم ، ويقرر أنه متمم لرسالتهم . يقول جرونباوم : « ان رسالة محمد تعتمد على البعث والتجديد واخراج العرب من الوثنية » .

وهكذا نجد أنه في مقابل مذهب الوجود الافريقي والجدلية الزنجية الافريقية التى لا نصفها بأنها ثلاثية الأجزاء بل كثيرة الأجزاء ، أو على الأصح كثيرة الاتجاهات ،فان مذهب الوجود العربى هو – كاللغة العربية والجدلية العربية – ثنائى الأجزاء وثنائى الاتجاه . مرة أخرى فان الانسان يرد الى صفوف الكائنات الأخرى ، في حين أن الله يتصف « بالعلو » . ان العربى مؤكد وحدة الله ، في حين أن الزنجي الأفريقي يؤكد السلف ان لم يؤكد « الانسان » . وتأكيدا للتناقص أميل الى القول : ان الفكر العربى حركة تصاعدية عن طريق التجريد ، والفكر الزنجي حركة تصاعدية عن طريق المحسوس والشفاف .

ها أنتم ترون الفروق . وأود أن نرى فقط الاتفاق . ان الجدلية الزنجية ومذهب الوجود الزنجي والفكر الزنجي لا تختم ولا

تغلق مثل « اذن » فى القياس اليونانى • انها تنفتح على الزمن غير المحدود ، على المتصاعد ، كالجدلية العربية ومذهب الوجود العربى والفكر العربى •

خاتمة .. أو توسط العربى البربرى

قد يعتب على بعض العرب أنى لم أضعهم فى جانب الفكر اليونانى ، وقد يعتب على بعض الزنوج أنى لم أضعهم فى جانب التجريد العربى ، ولقد حان الوقت لأن نتخلص نحن المستعمرين القدامى من العقد التى خلقها فينا المستعمر • فالتعقيد كل التعقيد هو أن لانرضى بأن نقبل كما نحن « عرب - برابرة » و « زنوج - أفريقيون » بكل مآثرنا وبكل أخطائنا •

أود أن أعود الى دور الاتصال الذى لعبه المفكرون « العرب البرابرة » بين أوروبا وأفريقيا • لقد فكرت كثيرا أن كلا من الهندو أوروبية والزنجو افريقية موضوع فى الطرف المقابل للآخر أى على أقصى الموضوعية والذاتية ، أولهما يمثل الفكر العقلانى ، والفكر الالهامى أو المفهوم والصورة أو الحساب والعاطفة • ولقد ناديت دائما باتحاد هذه العناصر البدائية من أجل خلق هيومانية القرن العشرين •

ولقد عمل على تحقيق هذا المثال كبار المفكرين العرب البربر سواء كانوا من المشرق أو من المغرب مسيحيين أو مسلمين •

وسأكتفى بذكر امثلة ميدان الفلسفة والدين ان الفكر اليونانى يدين للفكر المصرى كما شهد أفلاطون بذلك • أما أفلوطين الذى علق على أفلاطون بأنه لم يفعل شيئا سوى اعطاء ما لأفريقيا لأفريقيا : أعنى الفكر الانسانى الذى حققه كيانه المستقل ليتجه بعد ذلك الى الاتحاد بالواحد وذلك بالحب والجمال • فى مصر أيضا وفى الاسكندرية على وجه الدقة بذرت فى روح أفريقية أسس المفهوم المسيحى للكلمة verbe والثالوث ، ولو لم يدمر الرومانيون السبعمائة ألف كتاب بجامعة الاسكندرية لكان وجه العالم قد تغيربالتأكيد•

لكن البربر التقطوا الشعلة واندفعت باقة من الكتاب والمفكرين كان أكبرهم القديس أوغسطين • ولولاه لتحولت المسيحية تحت تأثير العقل التحليلى الى منهج عقلانى وصيغ وطقوس Pratique • أما أسقف جيبون فهو الذى رد لها الروح والمعنى وذلك برده المسيحية الى منابعها السامية sémitiques الكلمة الخالقة والاحسان افريقيان تماما • ان القديس أوغسطين هو الذى صنع ذلك الترابط الديناميكى بين الفكر المنطقى والفكر الالهامى• « آمن حتى تفهم وافهم حتى تؤمن » •

لقد استطاعت الحضارة العربية بتقدمها نحو الغرب ، نحو مراكش والاندلس اللذين أكملا مهمة التحرر والتطور الفكرين • ففى القرن الثانى عشر قدم لنا ابن رشد تعليقاته على أرسطو و « الفلسفة وفلسفة الأديان » ، وهما عملان لا يجب أن ننسى أن نضيف اليهما كتاب التوافق بين الدين والفلسفة • ان الدور الذى لعبه ابن رشد فى تحرير الفكر العربى البربرى دور قاطع وهام ، فقد استند الى نصوص القرآن التى تحض على التطور العقلى للعلوم والفلسفة • ولو وضعنا ابن رشد فى نفس خط أفلوطين والقديس أوغسطين فسنجد أنه يحاول من جديد الربط بين الايمان والعقل • لكن الأهم هو محاولته الواضحة الصريحة للوصول الى فكرية راديكالية أعنى أنه يقف مابعد الفيزيقا انه يقف فى منطقة الميتافيزيقا •

وهناك عشرات أخرى من الأسماء غير هؤلاء الثلاثة استلهمها الفكر الاوربى من القديس توماس الآكينى حتى كانت kant انهم مفكرون عرب برابرة قبل كل شىء •

وسأشير الآن فقط الى اضافة العرب البربر للديموقراطية بفضل تيرتوليان Tertullien والقديس سيبريان Cyprien والى اضافتهم للتاريخ • فلوروس Florus وابن خلدون • وسأقف لحظة عند هذين الأخيرين •

فالديمقراطية تدين لفلوريس لأنه استطاع من خلال الأسباب التى كان يسوقها مقدما للأحداث التى كان يتحدث عنها فانه قد خلق ربما لأول مرة فلسفة التاريخ • هذا بينما أسس ابن خلدون سوسيولوجية التاريخ أو

بالتحـــديد المـادية التاريخية وذلك بشرحه للأحداث من خلال التقاليد وتلك من خـلال البيئة أى من خلال الجغرافيا والـ Ethnie (علم دراسة تقاليد الشعوب) .

قد يقول البعض أنه يرى التأثير « العربى - البربرى » على « الهند - الأوروبيين » ولا يراه على « الفرنجو - أفريقيين » ولن أوضح هذا فهو واضح تماما . واضح جدا على حياتنا الدينية ، ذلك أن أكثر من ثلث أفريقيا يدين بالاسلام ، والتأثير العربى - البربرى على اللغات الكوشيتيكية Couchitiques ولغات السودان العليا حيث نجد المفردات اللغـوية الدينية حتى عند المسيحيين ذات جذور سامية أو بربرية . أما تأثيره على تقاليدنا وعلى كيفية التفكير وذلك هو الاهم فقد استطاع التعليق على القرآن ، قبل التسلل الاوربى أن يدفعنا الى التجريد .

ولكى أختتم فانى أقول اننا اذا أردنا أن نبنى أفريقيا متحدة فعلينا أن نفعل هــذا معتمدين على اللقاءات الفكرية لا على الخلافات السياسية . لقد قلت أن هناك صعوبتين فى تحقيق الوحدة الافريقية : الصعوبة التى تفصل بين الفرانكوفون والانجلوفون ، والصعوبة التى تفصل بين « العرب - البربر » والزنجو - أفريقيين من ناحية أخرى والاخيرة هى الاهم لأنها الأقـدم ولأنهــا تنبع من الطبيعة ذات الشقين المختلفين لأفريقيا .

والخص كل هـذا فأختتم قائلا : يجب أن نظل أنفسنا من ناحية ، ومن ناحية أخـرى يجب أن نذهب نحـو الآخـر .. لكى نعطى ونستقبل . يجب أن تظلوا عربا والا فانكم لن تعطونا شيئا . وعندما أتحدث عن العرب فانى لا أتحـدث عن « العـربية » arabisme وهى مشروع ووحدة عمل وانما أتحـدث عن « الاستعراب » ذلك الاستعراب المركز المشع لفضيلة البدوى الخالد . يجب أيضا أن نظل « زنوجا » وأحدد « زنوج - افريقيون » أى أن نرتوى كل يوم من العيون الفياضة للايقاع و « الصورة - الرمز » والحب والايمان . يجب أيضا ونحن نعطى أن نعرف كيف نأخـذ . يجب أن نتقدم نحن الزنوج نحو طريق المنهج بل نحو طريق المفهوم ولا أقول نحـو طريق التجريد .

ذلك ما فعلنا من آلاف الســنين ، وذلك ما سنستأنف نحن أهـــل الســودان الأعلى (الجنوبى) ولكن يجب عليكم أنتم أيضــا فى استقبال مجـــارى النيـــل تلك الأمواج ذات الرءوس الصوفية والجلود السوداء التى تصعد نحو وادى النيل . ذلك لأن هذه المجارى التى تأتى من الحضارة « الزنجو - أفريقية » هى التى تقيكم الجفاف فى الفكر اليونانى والذهن اللاتينى . انهــا هى التى تســمح لكم بأن تستقبلوا من الارض قوة ونشاطا جديدين . ان هذا « الاتفاق الصالح » الذى يتحدث عنه ليو فروبينيوس فى نهــاية كتابه « تاريخ الحضارة الافريقية » هذا الاتفاق قد حاولتموه أنتم المصريون ولقـــد نجحتم فيه فبين نسر الصـعيد وكوبرا مصر الســفلى قد وضعتم الصقر الذى يرمز بجنــاحيه الممتدتين الى التوازن . وليست مصادفة أن تكون ألوان علمكم هى الأسود والابيض والاحمر ، فهى الألوان الأساسية فى التصوير التقليدى بكل أفريقيا .

لقد أسست مصر أول الحضارات التاريخية وعبثا حاول الاوربيون أن ينافسوها فى هذا الشرف ، وعلى أى حال فهى أولى الحضــارات الافريقية . واليوم كما قال لى أحد رؤســاء الغرب « أنتم قد سبقتم بكثير أمم شـــمال وجنوب الصحراء وذلك بفضل جامعاتكم وكل هذا يملى عليكم واجبكم . مرة أخرى أذكركم أنى لا أقول العربية arabisme ولكنى أسألكم أن تمدوا جذوركم فى الاستعراب arabité وأسألكم أن تنظروا نحو الجنوب كما ننظـر نحن نحو الشمال حتى يتم توازن هيومانيــه القرن العشرين على مصير أفريقيا .



قصة.. الحضارة المصرية ونشأتها

بقلم: دكتور عبدالمنعم أبوبكر

قصة الحضارة البشرية ، قصة طويلة تعددت الآراء فى نشأتها ، وكثر الجدل حول تطورها ومدى تأثر حضارة بعينها بحضارة أخرى ، والحضارة عامة ترجع فى نشأتها الى تلك الغريزة التى حبا الله بها الانسان عن غيره من المخلوقات ، وهى غريزة التفكير • وهناك من القرائن ما يكفى للتدليل على أن الانسان عندما ظهر على وجه الارض كان حيوانا لا يختلف عن الحيوانات التى تعيش بينها الا بهذه الغريزة التى عوضته كثيرا عن ضعف قوته الجسمانية ، وجعلته يحتال للمحافظة على حياته وسط بيئة مليئة بالحيوانات الضارية والطيور الكاسرة •

والانسان عندما ظهر على وجه الأرض كان عبارة عن حيوان أكثر شبها بالغوريلا منه بالانسان • ويرجع ظهوره الى عدة ملايين من السنين (ابان العصر الجيولوجى الثالث) • وعثر المنقبون على بضع بقايا من هيكله العظمى فى « نيادرتال » على مقربة من مدينة « هيدلبرج » بألمانيا ، ثم فى جاوه ، وفى الصين ، وفى افريقيا الجنوبية ، كما عثر أخيرا فى مصر على جمجمة لهذا الانسان على مقربة من « كوم امبو » • ويبدو أن « هذا الحيوان البشرى » انتشر فى كل مكان ، وأن عصره امتد حتى أوائل العصر الجيولوجى الرابع المعروف باسم « البليستوسين » ، ويبدو أيضا أنه أخذ يتطور تطورا بطيئا جدا نحو الرقى حتى وصل الى مرتبة «الانسان العاقل» (Homo-Sapiens) وهو الجد الأول الذى انحدرت منه البشرية التى تملأ جنبات الأرض وتنتشر حاليا فى كل مكان •

واختلفت آراء المتخصصين فى تعيين بدء ظهور « الانسان العاقل » ، فالبعض يرجعون بعصره الى أكثر من ٤٠ الف عام قبل الميلاد ، والبعض الآخر يحددون ظهوره بحوالى ١٦ الفا قبل الميلاد ، وتختلف الآراء أيضا فى طريقة ظهوره ، فالبعض يقول انه ظهر فى أماكن مختلفة من العالم (حاله فى ذلك حال جده الأول « الحيوان البشرى » الذى ظهرت بقايا هيكله العظمى فى أماكن متعددة) ، وأنه ظهر حيث سمحت له البيئة الطبيعية بالظهور موفرة له عناصر البقاء والاستمرار ، فى حين يرى البعض الآخر أنه ظهر أول ما ظهر فى مناطق الشعوب القوقازية فى وسط آسيا ، ثم تكاثر وأخذ ينتشر عن طريق التجول والهجرة الى كل مناطق العالم •

استطاع الباحثون التعرف على نشاط الانسان الأول «العاقل» ، والكشف عن الكثير من مخلفاته فى مناطق مختلفة ، ولقد بدأت

الأبحاث بالنسبة الى هذه المخلفات البشرية في مناطق غرب أوربا وجنوبها ، ثم لم تلبث أن امتدت الى مناطق شمال افريقيا ووسطها وغرب آسيا • وأثبتت هذه الأبحاث أن الانسان عاش فى أول الأمر حياة بدائية تقوم فقط على الجمع والالتقاط وصيد الحيوان، يلجأ في المناطق الباردة الى بعض الكهوف الطبيعية، في حين كان يتجول دون استقرار فى المناطق ذات المناخ المعتدل ، واتفق العلماء على تسمية هذا العصر من حياة الانسان الاول بالعصر « الحجرى القديم » (Paleolitic Age) ، نظرا لاضطراره الى الاستعانة ببعض الآلات الحجرية صنعها من حجر الظران (Flint) بعد أن شحذ أحد أطراف القطعة الحجرية لتصبح حادة ، وتصلح للدفاع عن النفس من ناحية ، وقتل حيوان الصيد وسلخ جلده من ناحية أخرى • ولقد تمكن العلماء من تتبع مجالات الحياة لهذا الانسان في افريقيا التى كانت ولا شك تعج بجماعات كبيرة منه ترجع في معظمها الا السلالة البشرية التى اتفق على تسميتها بالسلالة الحامية ، وانتشرت هذه الجماعات فى كل مناطق شمال افريقيا ، وامتدت جنوبا حتى أواسطها ومناطق منابع النيل ، الا أن سلالة أخرى كانت قد ظهرت في مناطق افريقيا الوسطى وعاشت في نفس المستوى الحضارى واستخدمت أدوات حجرية من نفس النوع والصناعة • هؤلاء هم الزنوج الذين كثرت المناقشات العلمية حول موطنهم الأصلى الذى نشأوا فيه ثم انتشروا منه ، ويكاد يجمع العلماء على أن الوطن الاصلى للسلالة الزنجية يقع فى المناطق المطلة على المحيط الهندى جنوبى شبه الجزيرة العربية، ويعتقدون أنهزات أرضيةعنيفة سببت غرق أجزاء واسعة من هذا الوطن ، وجعلت أمواج المحيط تطغى عليها فهاجرت أفواج منها باحثة عن أوطان جديدة ، بعضها انتقل الى افريقيا غربا عابرة باب المندب ، كما تحركت أفواج أخرى شرقا واستقرت فى المناطق الجنوبية من القارة الهندية ، كما وصلت أفواج منها الى استراليا واستقرت فيها •

ومن الصعب علينا أن نحدد التطور الحضارى للمجموعات البشرية الزنجية التى تجولت ابان العصر الحجرى القديم فى وسط افريقيا وغربها ، وذلك لضعف النشاط العلمى الأثرى الذى تم فى هذه المناطق الممتدة ، الا أن الكشف الذى حدث فى منطقة الخرطوم ، وأماط اللثام عن حضارة بدائية لجماعة زنجية عاشت هناك فى أواخر العصر الحجرى القديم يعطينا فكرة عن المستوى الحضارى الذى وصل اليه اخوانهم الزنوج الذين انتشروا فى المناطق المجاورة ، لقد اعتمد أفراد هذه الجماعة الزنجية فى حياتهم على صيد السمك وبعض أنواع الحيوان ، كما اعتمدوا أيضا على جميع بعض أنواع الثمار ، وواضح أنهم لم يتعلموا الزراعة كما لم يستطيعوا بعد استئناس الحيوان •

ومن المعروف أن هذا المستوى الحضارى لم يكن سائدا فقط بين الجماعات الزنجية التى عاشت فى منطقة الخرطوم ، بل كان هو السائد أيضا بين الجماعات البشرية الحامية التى عاشت طوال العصر الحجرى القديم فى كل مناطق افريقيا شمالا ووسطا وغربا • أما فى مصر فقد عثر الباحثون على مخلفات انسان العصر الحجرى القديم على مقربة من كوم امبو ، وفوق المرتفعات التى تقع الى الغرب من طيبة ، كما عثروا على الكثير منها مطمورة على أعماق مختلفة فى المدرجات الحجرية بالقرب من العباسية الى الشمال من مدينة القاهرة الحالية • ولقد أثبتت الدراسات الجيولوجية أن هذه المدرجات تراكمت وتكونت فى وقت كانت الدلتا قد أخذت فيه تتكون من طبقات الطمى المترسبة ، وكان النيل لا يزال يعمل جاهدا فى حفر مجراه متحولا تارة الى الغرب وأخرى الى الشرق لا يكاد يستقر وكانت مياهه تنساب وتنتشر فى مساحات واسعة من الأرض •

ولعل من أهم المظاهر الحضارية لانسان هذا العصر أنه قام برسم أشكال مختلفة من أنواع الحيوان الذى ملأ بيئته وانتشر من حوله فى قطعان ضخمة ، رسم هذه الأشكال حفرا على سطوح التلال الحجرية المنتشرة فى مناطقه،

ومن الملاحظ أن الأسلوب الفني الذى نفذ به هذا الانسان رسوم هذه الحيوانات ونسب أعضاء الجسم تكاد تتطابق فى كل مناطق افريقيا وحوض نهر النيل . وان دل هذا على شيء ، فهو يدل على وحدة الثقافة ، وعلى الاختلاط المستمر بين هذه الجماعات المتجولة غير المستقرة ، التى كانت تسعى باستمرار وراء المناطق التى تتجمع فيها قطعان الحيوان وتعيش على مقربة منها ، ولا غرابة فى ذلك فقد كانت الغذاء الرئيسى لانسان هذا العصر كما اتخذ من جلودها كساءه ، وصنع منها سقف أكواخه وجدرانها .

ومن أهم مميزات العصر الحجرى القديم أن المناخ السائد كان غزير الامطار ، فانسابت مياه هذه الامطار فوق مناطق الصحراوات الكبرى الحالية ، وجعلتها تحظى بثروة نباتية ضخمة ، وانتشرت فيها المستنقعات الواسعة ، وهى ولا شك بيئة صالحة تماما لحياة قطعان الماشية والحيوانات الضارية ، وعاش الى جانبها الانسان الاول . ولم يكن المناخ المطير هذا سائدا فى مناطق افريقيا فحسب ، بل كان يسود أيضا مناطق غرب آسيا ، بما فى ذلك شبه الجزيرة العربية وصحراء سوريا ، وعاش الانسان الاول فى هذه المناطق أيضا على نفس المستوى الحضارى الذى ساد مناطق افريقيا سالفة الذكر .

* * *

استمر المناخ المطير الذى ساد مناطق افريقيا وجنوب غربى آسيا عدة آلاف من السنين ، ولكن تغيرات حاسمة بدأت تظهر فى هذا المناخ فيما بين الألف السابع والألف السادس قبل الميلاد ، اذ أخذت الامطار تقل رويدا رويدا ، ونتج عن ذلك بدء فترة سادها جفاف أخذ يحول مناطق شاسعة الى صحراوات ممتدة جدبة لا ماء فيها ولا نبات ، اضطرت قطعان الماشية والحيوانات الضارية الى الهجرة الى بيئات جديدة تتفق مع مقومات حياتها ، أى الى مجارى الانهار أو الى مناطق أخرى تحظى بأمطار وغابات ، وكان من الطبيعى أن تهاجر المجموعات البشرية وراء الحيوان .

ويعتبر الألف السادس قبل الميلاد عصر هجرات شاملة ، تحركت ابانه مجموعات بشرية لا حصر لها ، عن مناطق تجولها الى بيئات أخرى مناسبة لحياتها ، فبدأت هجرات الشعوب السامية التى سكنت شبه الجزيرة العربية متجهة الى الشمال ، أى الى مناطق الهلال الخصيب ، كما اتجهت مجموعات منها نحو الغرب ودخلت افريقيا عن طريق باب المندب فى الجنوب وبرزخ السويس فى الشمال متجهة الى وادى النيل ، كما أن المجموعات الحامية التى كانت تنتشر فى مناطق شمال افريقيا هاجرت هى الاخرى الى وادى النيل والى أواسط افريقيا ، واختلطت هذه وتلك بالمجموعات البشرية الزنجية التى انتشرت فى وسط وغربى القارة .

وليس من شك فى أن النقاء السلالى أصبح غير مستطاع ومن المتعذر وجوده تماما منذ أوائل عصر الجفاف الذى اجتاح مناطق جنوب غربى آسيا وشمال افريقيا ، أى مناطق الشرق الأدنى القديم ، وعلى كل حال فقد بدأت الحضارة البشرية ، منذ التحول من المناخ المطير الى الجفاف ، عصرا جديدا من تاريخها نطلق عليه « العصر الحجرى الحديث » ، انتقل الانسان خلاله من حياة الصيد والتقاط الثمار والتجول المستمر الى حياة الاستقرار التى دفعته الى استئناس الحيوان وتعلم الزراعة واختراع النار .

* * *

لا شك أن حياة الاستقرار التى تميز بها العصر الحجرى الحديث جعلت الحضارات البشرية تدخل فى طور جديد من أهم مظاهره تأثر حضارة كل مجموعة بشرية بالبيئة التى تعيش فيها ، فتجد الاختلاف واضحا بين حضارة شعب سكن الجبال وحضارة شعب آخر سكن السهول أو شواطىء البحار ، وبين حضارة شعب استقر على ضفاف نهر فياض مثل نهر النيل أو نهرى الدجلة والفرات ، وشعب آخر سكن مناطق الغابات والسافانا حيث يعتمد اعتمادا كليا على الأمطار التى تجود بها السماء ، ولكن هذه الاختلافات ولا

شـك كانت لا تمس بعض العادات والتقاليد المترسبة فى نفوس البشر منذ أجيال سابقة، كما أنها لا تقضى على بعض المظاهر الحضارية الجديدة التى أخذت تستقر فى مجموعة من الناس بعد أن انتقلت اليهم اما عن طريق الاختلاط بمجموعة اخرى ، او عن طريق هجرة بعض الجماعات واستقرارها بينهم ٠

ويبدو أن التكوين الجيولوجى لمصر كان قد استقر فى أوائل العصر الحجرى الحديث ، وأن الدلتا ذات الخصوبة الكبيرة كانت قد تكونت، ولو أن الكثيرين اعتقدوا بانها لم تكن صالحة لسكنى الانسان طوال عصور فجر التاريخ نظرا لكثرة مستنقعاتها وغاباتها ، الا أن هذا الرأى تبدد بعد أن عثر المنقبون على آثار قرية تقع على مقربة من الحدود الغربية للدلتا وقرب قرية وردان وتبعد حوالى ٥١ كيلومترا الى الشمال الغربى من القاهرة ، ولقد تعارف العلماء على تسمية هذه الحضارة باسم « مرمدة » وتدل آثارها على أنها ترجع الى العصر الحجرى الحديث ٠ ولقد عرفت هذه الحضارة الزراعة واقامة الأكواخ فى صفوف طويلة يفصل بين كل صف وآخر طريق ممتد ، كما أقامت المخازن لتخزين الغلال ، وعرفت أيضا صناعة الفخار المحروق ٠

ومن الحضارات التى استطاع المنقبون الكشف عنها فى الوادى : حضارة حلوان ، حضارة الفيوم ، وحضارة دير تاسا ٠ وكلها تكاد تعاصر حضارة « مرمدة » فى الدلتا وترجع الى العصر الحجرى الحديث ٠ ومن ثم دخل المصرى فى عهد جديد يمتاز باستعمال معدن النحاس فى صناعة الآلة مع استمراره فى استعمال الظران ٠ ومن أهم الحضارات المصرية ابان هذا العصر حضارات : البدارى ونقادة الأولى ، ونقادة الثانية ٠

ويجب علينا هنا أن نثبت حقيقة واضحة، وهى أن التأريخ للحضارات التى ترجع الى العصور المبكرة من تاريخ البشرية يقوم على المقارنة من ناحية ، وعلى الحدس والتخمين والاجتهاد من ناحية أخرى، وذلك لأن الانسان لم يكن قد استطاع الوصول الى اختراع الكتابة التى يدون بها أحداثه ، ويسجل نشاطه الفكرى والعقلى ، وهكذا لا يعتمد علماء الآثار فى دراساتهم لعصور ما قبل التاريخ الا على الادوات المختلفة التى استعملها الانسان فى حياته اليومية مثل الاوانى الفخارية ، ولوحات الكحل ، والآلات المصنوعة من الظران ، وأدوات القتال ، ثم بعض التمائم وأدوات الزينة، وهذه جميعا لا تنطق بمعلومات كافية عن عصرها ، ولذلك يحاول الدارس أن يتتبع تطور صناعتها وعناصر زخرفتها ، كما يعتمد علماء الآثار على دراسة الطرز المعمارية للمقبرة وتطور أساليبها الفنية ، خاصة أن الجبانات تلعب دورا هاما فى تحديد حضارات مصر العليا ، اذ أن المساكن اختفت تماما ولم يعثر على بقايا لها ٠

* * *

لا شك أن وادى النيل ، فى جزئه الأسفل، لم يكن طوال العصر الحجرى القديم مأهولا بجماعات بشرية، وأن صلاحية الحياة على ضفاف هذا النهر العظيم لم تظهر وتستقر الا فى أواخر العصر الحجرى الحديث، وعلى ذلك يمكن أن نعتقد بأن المصرى الذى استقر على ضفاف النيل وبعض مناطق الدلتا ، والذى ترك لنا آثاره التى تبين لنا حضاراته السالفة الذكر: مرمدة ، حلوان ، الفيوم ، دير تاسا ، البدارى نقادة ، هذا المصرى لابد أن يكون قد وفد على الوادى من مناطق تجمع المجموعات البشرية ابان الفترات الطويلة للعصر الحجرى القديم، وهى : شمال افريقيا ووسطها ، شبه الجزيرة العربية ، وفلسطين ٠

واذا حاولنا تحليل مظاهر الحضارات المصرية فى فترات العصر الحجرى الحديث فيمكننا أن نوضح الحقيقة التالية : لقد كانت الدلتا عرضة لاستقرار جماعات من أجناس مختلفة حطت رحالها فيها، بعضها ينتمى الى السلالة الحامية المنتشرة فى شمال افريقيا من السلالة المعروفة باسم «جنس حوض البحر المتوسط» والتى كانت أيضا تتجول فى مناطق شمال

افريقيا آتية من اسبانيا وجنوبى أوربه ، ثم ينتمى البعض الاخر الى السلاله السامية التى استقرت فى مناطق شرق الدلتا آتية من شبه الجزيرة العربيـــة وفلسطين عن طريق برزخ السويس ٠

ونستدل على ارتباط حضارة الدلتا بمظاهر الحضارة البدائية فى شمال افريقيا من انتشار الآلات الحجرية الصـغيرة « الميكروليتيكيه » سواء فى حضارة مرمدة أو حلوان أو الفيوم ، وهذه الالات الصغيرة ترجع نشاتها وانتشارها الى «جفسة» فى تونس ، كما نستدل عليـه من انتشار عادة دفن الموتى فى الكوخ ، وهى العـادة التى ظهرت فى الحضـارات الثـلاثه السالفة الذكر ، والتى انتشرت بين كثير من المجموعات البشرية فى شمال افريقيا ومناطق حوض البحـر المتوسـط ، وفى نهـاية الامر نستدل على ذلك أيضـا بانتشـار المعبودات التى مثلها المصرى القديم على هيئة حيوانات أو على هيئة بشرية برؤوس حيوانات ، ولقد عثر أخيرا على رسوم لمعبودات مثلت رؤوسها على هيئـة رؤوس الحيـوانات ، منقوشة على الصخور فى مناطق شمال افريقيـا وبخاصة فى فزان ٠

أما شرق الدلتا ، ونحن نعتبرهـا الموطن الأول لحضارة نقادة الثانية التى تمثل المرحله الأخيرة من التطور الممهد لقيام الحضارة المصرية فى العصور التاريخية ، فمن المعتقـد أنهـــا سكنتها بعض المجموعات البشرية آتيـــة من سوريا وفلسطين عابرة برزخ السويس ، ولو أن القرائن على استقرارهـــا قليلة نظرا لأن المنقبين لم يعثروا على دليل يثبت وجودهـــا هناك ، ومن بين القرائن الدالة على استقرار هذه الجماعات اللغة المصرية القـديمة التى تمثل لنا فى أطوارها الأولى لغة تتكون من عناصر مختلفة ، بعضها سامى الأصل ،والبعض الآخر حامى الأصل ، وهناك قرينة أخرى وهى الآلهة التى عبدها المصريون على هيئة بشريـة بحتة ، وهى عامة معبودات غير محلية ،لاتتصل بمظاهر معينة فى مكان بعينه ، بل كانت تمثل قوى الطبيعة أو بعض مظاهر الأرض ، وهذه المعبودات ، وعلى رأسهـــا « أوزوريس » ، ظهرت فى شرق الدلتـــا ، ومن المعروف أن المراكز الحضارية فى غرب آسيا ، وخاصـــة فى فلسطين وسوريا مثلت معبوداتها باستمرار على هيئة بشرية كاملة ، وفى نهاية الأمر هناك تشابه واضـــح بين الشكل المميز للأوانى الفخارية المعروفة باسم « أوانى ذات مقـابض مموجة » التى ظهرت فقط فى حضارة نقـادة الثانية ، وبين مثيلاتها التى أظهرتها أعمـــال التنقيب فى فلسطين وفى « مجدو » بالذات فى سوريا ٠

فاذا اعتبرنا « شرق الدلتا » بمثابة الموطن الأول الذى نشأت فيه حضارة نقادة الثانية فيجب علينا أن نرى فى انتشار هذه الحضارة فى كل أرجاء الوادى وتغلغلهـــا جنوبا حتى بلاد النوبة ، نوعا من التفوق الحضارى لا بد أن صاحبته حركة سياسية هـدفت الى تغليب سلطة الشمال على الجنوب وضـم القطرين فى وحدة ســياسية ، ومن القرائن الأخرى على هذه الوحدة قصـــة « أوزوريس » الذى كان يحكم مصر شمالا وجنوبا فى حين حكم ابنـه حوريس منطقة غرب الدلتا وحكم أخوه « ست» مصر العليـــا ، فتآمر الأخـير وتغلب عـــلى « أوزوريس » وقتله ، ولم يلبث حوريس أن انتقم لأبيه وتغلب على مملكة « ست » وأعاد وحدة قطرى مصر ٠

أما حضارات الجنوب فتتمثل فى المخلفات التى كشف عنها المنقبون فى « ديرتاســـا » و « البدارى » و « نقادة » ٠ وتعتبر حضارة « نقادة الأولى » جنوبية بحتة نمت وترعرعت فى الوجه القبلى وانتشرت فى الجنوب حتى بلاد النوبة ، فى حين أنها لم تصل شمالا الى أبعـد من أسيوط ، ونكاد نعتقد أن أصحابها ينتمون الى السلالة الحامية التى انتشرت فى المناطق الأفريقية شرقا وغربا من وادى النيل ٠

* * *

ولما كانت صفحات « المجلة » لا يمكن أن تتسع لاسهاب أطول لتوضيح مظاهر الحضارات

المصرية فى عصور ما قبل التاريخ ومحاولة ارجاع كل مظهر منها الى أصوله الأولى ، فانى أحب أن أؤكد مرة أخرى ما سبق أن قلته من أن العالم لا يعرف «النقاء السلالى» فالمجموعات البشرية على اختلاف أجناسها أخذت تتجول وتتنقل من مكان الى آخر منذ أقدم العصور واختلطت واندمجت حتى أصبحنا الآن نؤكد بأن « النقاء السلالى » لا يوجد الا حيث توجد « العزلة » . والعزلة لا توجد الا فى حالات قليلة تكاد تعد على أصابع اليد الواحدة ، نذكر منها على سبيل المثال : عزله جماعات « الباسك » الذين يسكنون جبال البرانس فى شمال أسبانيا ، وجماعات الأقزام الذين يسكنون غابات الكنغو ،والجماعات البدائية التى لا تزال تسكن بعض مناطق أستراليا وجزر تسمانيا . أما الاختلاط فهو ، ولا شك ، من سمات الشعوب الناهضة ، ونعتبره ضرورة تحتمها الظروف الاقتصادية لكل من الجماعات البشرية .

حقيقة أن هناك من أراد أن يبرهن على أن الحضارة المصرية القديمة هى انتاج عقل بشرى ينتمى الى جنس آرى شمالى استقر على ضفاف النيل قبل عصر بناة الأهرام ، وأحضر معه أسس حضارته التى قامت عليها بعد ذلك الحضارة الفرعونية المزدهرة ، ومن المؤسف حقا أن أصحاب هذه النظرية نسوا ، ولعلهم تناسوا عن عمد أن شعوب أوروبا كانت لاتزال تعيش فى جهالة مطلقة ، بل لم تكن قد بدأت الخطوات الأولى فى المسيرة الكبرى نحو الرقى الحضارى فى حين كانت مصر تتمتع منذ القرن الثلاثين قبل الميلاد بحضارة مزدهرة متكاملة ، ولعلهم تناسوا أيضا أن الشعوب « الهندو أوروبية » التى تنتمى الى الجنس الآرى البحت لم تأخذ فى هجرتها نحو الغرب من وطنها الأصلى حول بحر قزوين الا منذ القرن العشرين قبل الميلاد .

واذا كانت مصر ، فى أوائل العصر الحجرى الحديث ، قد تعرضت لاستقرار جماعات بشرية تنتمى الى سلالات مختلفة ، فليس من شك فى أن البيئة المصرية كانت التربة الطيبة التى أنبتت أصول الحضارة المصرية القديمة وجعلتها تنمو وتزدهر بسرعة فائقة بأسلوب مصرى بحت هيمن عليه ووجهه العقل المصرى .

واذا تحدث العلماء عن الالتقاء الحضارى فى عصور فجر التاريخ ، فليس معنى هذا أن الحضارة المصرية القديمة كانت حضارة غير أصيلة ، قامت على أساس انصهار لمجموعة حضارات فى بوتقتها ، بل الواقع أن مصر كانت المركز الرئيسى لانبثاق حضارة أصيلة نمت وترعرت واندفعت نحو الكمال بخطوات واسعة تحت تأثيرات محلية بحتة .

وليس من سبيل الى انكار ذلك الالتقاء الحضارى الذى حدث بين مصر وبلاد السومير فى أواخر عصر حضارة نقادة الثانية وأوائل العصر التاريخى ، ولكن هذا الالتقاء لا يعنى مطلقا أن المصريين استمدوا أصول حضارتهم من السومريين ، بل الواقع أن كلا من الحضارتين اتخذت فى ازدهارها وتكاملها طريقين متوازيين غير متقابلين ، وينطبق هذا أيضا على بقية الحضارات التى نشأت على ضفاف النيل جنوبا أو فى مناطق شمال افريقيا ، بل هناك حقيقة لم يستطع المؤرخون تفسير أسبابها وهى : لماذا استطاع الشعب المصرى أن يقفز بحضارته نحو الكمال ابان عصر الدولة القديمة ، فى حين تخلفت تماما جميع شعوب حوض نهر النيل وشمال افريقيا . ولعل التفسير الوحيد لهذه الظاهرة هو أن النيل والمناخ والموقع الجغرافى والخصوبة الهائلة لأرض مصر ، ثم العقل المصرى بالذات ، كل هذه كانت العناصر المحلية البحتة التى تفاعلت وتعاملت وأنتجت تلك الأمجاد التى تعج بها الحضارة المصرية القديمة والتى نفاخر بها جميع الشعوب المعاصرة لها .

ولست أدرى لماذا يعارض البعض فكرة نشأة حضارة متقدمة فى مناطق الدلتا معتقدين أن الدلتا بقيت دهورا طويلة تعج بالمستنقعات ولا تصلح لسكنى الانسان ، ومن الغريب ان أصحاب هذا الرأى يؤكدون أنها بقيت هكذا حتى القرن السابع عشر قبل الميلاد حين دخل الهكسوس أرض مصر ، ان الأدلة التى يستند

اليها علماء الآثار عندما يؤكدون أن الدلتا كانت موطنا صالحا لحضارة متقدمة استطاعت فى عصر فجر التاريخ أن تفرض نفسها على الوجه القبلى لا تقتصر فقط على ما ورد فى حجر « بالرمو » من ذكر لمملكة الدلتا ، بل يعتمدون أيضا على التسجيلات المختلفة التى خلفها ملوك الأسرتين الأولى والثانية ، والتى تؤكد ان الوحدة السياسية التى هدفوا الى تحقيقها استغرقت ما يقرب من ثلاثة قرون دون أن تؤتى ثمارها ، والدليل على ذلك أن « بر – ايب – سن » (أحد ملوك الأسرة الثانية) اضطر أن يؤكد جنوبيته بابراز « ست » (المعبود الرئيسى لأهل الصعيد) ومنحيا « حوريس » (المعبود الرئيسى لأهل الدلتا) عن هيمنته التقليدية على الجالس على العرش المصرى ، وفى نهاية الامر استطاع « خع سخموى » أن يؤكد لنفسه النصر على أهل الشمال وعبر عن ذلك بالجمع بين المعبودين « حوريس » و « ست » وجعلهما الحامين للجالس على العرش المصرى · وليس من شك فى أن التحليل التاريخى لهذه الظاهرة لا يترك مجالا للدارس الا أن يعترف بأن قوة المقاومة لأتباع حوريس بلغت حدا من الشدة جعلت « خع سخموى » يعيد اليه حقه المسلوب ·

ومن المتفق عليه أن وحدة مصر السياسية التى جمعت قطرى الوادى لم تتحقق الا بعد أن توصل المصرى الى الأخذ بفكرة « قدسية الجالس على العرش » ، وانه « اله » نزل من عالم السماء ليحكم البشر على الارض وهو « كاله » لا ينتمى الى الصعيد أو الى الدلتا ، وبذلك قضى على أهم صفة كانت تقف حجر عثرة فى سبيل وحدة البلاد · وأول ملك حقق لنفسه هذا الهدف كان « زوسر » أول ملوك الاسرة الثالثة ويعنى اسمه « المقدس » كما يعنى اسم العرش الذى اتخذه لنفسه « نترخت » : « ذو الجسد الالهى » ·

وتفهم الديانة المصرية القديمة وتحليل آلهتها والربط بين كل اله والمنطقة التى ظهر فيها تمثل صعوبة من أهم الصعوبات التى تواجه دارس الحضارة المصرية ، فمن المعروف أن حوريس الدلتا غير حوريس أدفو ، وأن هناك أيضا حوريس بن ايزيس ، فمتى ربط المصرى بين أوزوريس وست وحوريس ، هذا سؤال من الصعب علينا الاجابة عليه ! وكذلك ليس من سبيل الى التأكيد بأن المصرى بدأ عقيدته عن أوزوريس باعتباره الها يمثل الطبيعة ويرتبط بها أم بدأها العقيدة على أساس أنه أول من علم المصريين الزراعة وحكم الناس بالعدل وأول من شرع وقنن للحياة الاجتماعية! ومن المؤكد بعد ذلك أننا لا نستطيع أن نستمر فى تفسير القصص الدينى على أساس استخدامه فى اثبات بعض الوقائع التاريخية ، لأن القصص الدينى الذى وصلنا يرجع الى عصور مختلفة معظمها من الفترات المتأخرة من التاريخ المصرى ·

وأعود فأكرر أن حضارة مصر القديمة لم تنشأ وتنبثق من مكان بعينه ، فهى لم تكن وليدة قطر واحد من قطرى مصر ، بل هى حضارة يانعة مزدهرة ظهرت فى بيئة متناسقة متكاملة سواء فى الصعيد أو فى الدلتا · واذا كنا ننادى بأن الحضارة البشرية ليست من صنع جنس معين أو شعب بعينه ، واذا كنا نؤكد أن هذه الحضارة لم تكن من فعل أجيال بعينها ، بل هى من فعل الأسرة البشرية فى مجموعها ، كل جيل منها يضيف الى ما ورثه من أسلافه ، وأنه يقدم هذه الاضافات بدافع حاجته وبقدر امكانياته البشرية وامكانيات بيئته الطبيعية ، فلا بد لنا أن نعترف بأن الحضارة المصرية هى نتاج طيب للعقل المصرى سواء كان صاحبه يسكن الشمال ، أو يقطن الجنوب ·

● انظر مقال السيد حسين ذو الفقار صبرى ، « المجلة » العدد ١٢١ ص ٤ وما بعده ، كما تنشر المجلة فى العدد القادم ردا للسيد حسين ذو الفقار صبرى على هذا المقال

المليون الأسمر

د. محمد عوض محمد

فى هـذا القطر العربى الامين ، اذا تحدث الناس عن السمر والسمرة ، انشرحت الصدور وابتسـمت الثغور ، وبدا على محيـانا البشر والغبطه · أجل ، وانا لنتغنى باللون الاسمر ونتعشقه ، وكثيرا ما يصل بنا الامر الى كتابه الأغانى فيه ، سواء باللغه العاميه او الفصحى ··· وان كنت فى شك من هذا فما عليك الا أن تقلـب صـفحات مجـلة الاذاعة والتلفزة والسينما ، حتى ترى فى أعمدتها عددا عظيما من الأغانى الجميله ، يزعم مؤلفوهـا أنهم مغرمون ومولعون متيمون بالسمرة وبالسمر ··· وأكبر الظن أنهم صادقون فيما يزعمون· غير أن الأمر ليس كذلك فى بلاد الانجليز ، فالسمرة هناك شىء غير محبوب ، وانى لاذكر أنى كنـت أتودد وأنا طـالب علم ، الى بعض الأسر ، فقال لى مرة أحد الاطفال الأبرياء من أبنائها : انى أحبك شخصيا · ولكنى لا أحب لونك · انه لون غـير نظيف · وفى حاجة لأن يغسل غسلا جيدا ··

على أن الأمر قد انتقل من مجرد نفور ملطف نوعا ، من اللون الأسمر · وأصبح اليوم ومنذ الحرب الاخيرة مشكلة أو معضلة قد صعب حلها واستعصى ، والعنوان الذى تراه فى صدر هذا المقال مترجم بالحرف عن الاصل الانجليزى*، أى أن عدد ذوى الوجوه السمراء قد أصبح فى انجلترا مليونا أو يربو على المليون · ومـع ذلك يجوز لنا أن نعجب كيف استطاع مليون واحد من ذوى الوجـوه السمراء ، أن يغـدو مشكلة عسيرة الحل على دولة يزيد تعدادها على الخمسين مليونا ! واذا كـان مائة من البيض يعيشون فى حى من الأحيـاء أو يجلسون فى مقهى أو مطعم أو ملعب · فكيف ينغص عيشهم وجود اثنين فقط من ذوى البشرة السمراء ؟

لقد عالج بعض الـكتاب هـذه المشكلة فى فصول نشرتها الصحف البريطانية ، كما كان لها أحيانا أثر كريه فى بعض الأحياء فى لندن وغيرها من المدن الانجليزية ، ولعـل القارىء العربى أن يجد بعض الطرافة فى الاطلاع على بعض جوانب هذا الموضوع ·

ويحسن بنـا من أجل الوضوح والجلاء أن نبدأ باستبعاد نوعين من ذوى الوجوه «الملونة» فى انجلترا ، فان هناك فى الواقع ثلاثة ضروب من ذوى الوجوه السمراء أو السوداء :

فجدير بنا أولا أن نسـتبعد تلك الوجوه السـمراء جدا جدا التى ظهرت فى بريطانيـا أثناء الحرب العالمية الأخيرة · هذا النوع يحمل وزره الرئيس روزفلت رئيس الولايات المتحدة ابان تلك الحرب هو وأعوانه وبطانته من قادة الدولة الأمريـكية · فقـد تقرر فى سـياسة الجمهورية الامريكية ، أن يشـترك العنصر الزنجى الأمريكى – وهو يقرب من عشر سكان الولايات المتحدة – فى المجهود الحربى ، وأن يحارب السود مع البيض فى جميع الميادين· وأن يتناول الجندى الزنجى نفس المرتب على وجه التقريب الذى يأخذه الجنـدى الأمريكى الأبيض ·

كان غـرض الرئيس روزفلـت من هـذه السـياسة أن يبث روح التفـاهم والوئام بين زنوج أمريكا وبيضهـا · وربمـا تحقق بعض

---

* جريدة التايمز يناير ١٩٦٥

ما رمى اليه الرئيس روزفلت في بعض جهات الولايات المتحدة ٠ أما في انجلترا فكانت له نتيجة أخرى ٠

فان الجزر البريطانية بلاد بيضاء ناصعة البياض٠ وانتشرفي كثيرمن أرجائها معسكرات أمريكية ، فيهـا البيض والسود ٠ وفي مدنها مجـالات للترفيـه عنالجنود السود والبيض وجيوبهم مليئة بالدولارات الأمريكية ٠ فكان طبيعيـا أن يظهـر بين المولودين في البـلاد البريطانية عدد لابأس به من الأطفـال ذوى العيون الدعجاء ، والبشرة المليحة السمراء ٠

وكاد الامر أن يفضى الى مشـكلة تضعف المجهـود الحـربي ، لولا أن الرئيس روزفلت تدارك الموقف بذكائه المعـروف ، وعرض على قادة انجلترا أن يتسـلم منهم جميـع الأطفال السمر وأن ينقلهمجميعا عبر المحيط الأطلسي٠ الى الولايات المتحـدة ، بعـد أن تضـع الحرب أوزارها ٠

غير أن العقـل لم يلبث أن تغلـب على قادة انجلترا ، ورأوا ان الأمر لا يستدعى كل هذا المجهود ٠ لأن عدد هـذه الـكائنات السمراء الصغيرة لم يكن يتجاوز بضع مئات ٠٠ وأنهم لو غضوا النظر عن الأمر فان في هذا مايجلب عطف الولايات المتحدة ، ويمكنهم اذا جد الجد أن يحولوا هذا العطف الى قرض مالى عظيم ٠ وهذا ما حدث فعلا في نهاية الحرب العالميه ، اذ أمكنهم الاستيلاء على « قرض» قيمته أربعة آلاف مليون من الدولارات الامريكيه ، بصفة سلفة من النوع الذى لايرد ٠٠ والدولار حلال المشاكل كمـا قال الحريرى « لولا التقى لقلت جلت قدرته » ٠

هؤلاء الاطفـال السـمر ، القليلو العدد ، الذين جاءوا نتيجة المجهود الحربي ليسوا هم الذين نقصدهم في حديثنا هـذا ولا يدخلون في المليون الأسمر الذى نحن بصدده ٠

والنوع الثـانى الذى لا يدخل في المليون الأسمر هو فئة الوافدين على انجلترا للدراسة أو للتجارة أو السياحة والاستشفاء ٠ ولقـد كنت أنا واحدا من هؤلاء قبـل الحرب ، والطائفة التى كنا ننتمى اليها جميعا ، كانت تدعى طائفة الاجانب ، كل فرد منها يحمل بطاقة تحمل اسمه وصورته وعمله وعنوانه ٠ وواجب عليه اذا تغير هذا العنوان أن يبادر باخطار الشرطة والا تعرض لكثير من الأذى والحرج ٠ وهم جميعا خاضعون لقانون تسجيل الأجانب وقد كان هذا القانون ينفـذ بغاية الدقة ٠٠ هؤلاء الأجانب كائنا ما كان لونهم ليسوا من المليون الأسمر الذى يدور حوله الحديث ها هنا ٠

فان هذا المليون الأسمر الذى نتحدث عنه ليس من أبنـاء الامريكيين ، ولا من البـلاد الاجنبيـة ، بـل من صـميم الامبراطـورية البريطانية ، أعنى الاقطـار التى كانت تدعى فيما مضىالامبراطورية البريطانية، ثم أصبحت بعد ذلك تدعى الـكمنولث ٠ وهؤلاء عـددهم يقرب من المليون ، أو يزيد علىالمليون قليلا ٠

ومنذ نحو عامين قامت ادارة الاحصاء هناك بحصر عددهم بقدر الامكان وكانت النتيجة على النحو الاتى :

من جزر الهند الغربية	٤٣٠ر٠٠٠
من الهند	١٦٥ر٠٠٠
من باكستان	١٠٠ر٠٠٠
من غرب افريقية والصين وغيرهما	١٢٥ر٠٠٠
المجموع	٨٢٠ر٠٠

غير أن هـذا المجموع لا يشمل الوافدين من جزيرة قبرص أو مالطة أو نحوها من جهـات الـكومنولث ، التى يخيل لبعض المتسامحين أنهم ليسوا سمرا ٠ ولذلك يجـوز أن يغض النظر عنهم ٠



غير أن بعض أولى الأمر من الانجليز لايرون معنى لهذا التمييز ، فهم جميعا فى نظر هؤلاء سمر بل زنج · وقد روت جريدة التيمس عن أحد مديرى التعداد أنه قال : « انهم فى نظرى جميعا زنوج ... سواء أكانوا وافدين من جزر الهند الغربية أو من باكستان أو الهند أو اليونان أو قبرص أو مالطة » · (عدد التيمس ١٨/١/٦٥) · ولم يكفه أن يسميهم زنوجا ، بل استعمل كلمة التحقير ·

وقد يعجب القارىء أن يقال مثل هذا عن رجل من اليونان ، أى من أبناء الشعب الذى منه الشعراء والفلاسفة مثل افلاطون وأرسطو .. هذا الموظف الكبير لا يعدو أنه كان يتكلم بلسان الانجليزى الصميم ، ولا يميزه الا أنه أكثر صراحة · وجميع الذين عاشوا فى انجلترا فترة من الزمن للسياحة أو التجارة أو طلب العلم ، قد صادفهم أن سمعوا عبارة زنجى تطلق على عدد كبير من سكان آسيا أو شمال افريقية أو جنوب أوربا ·

لذلك نستطيع أن نزيد الرقم المذكور سابقا (٨٢٠٫٠٠٠) وأن نبلغ به المليون أو أكثر خصوصا اذا أضفنا الى المهاجرين أطفالهم الذين أنجبوهم منذ أن نزلوا الديار البريطانية ..

ان هذا المليون الاسمر ليس كله متساويا فى السمرة · برغم ما قاله مدير المهاجرة · الذى وصفهم بأنهم جميعا زنوج · بل الواقع أنهم متدرجون فى السمرة ·

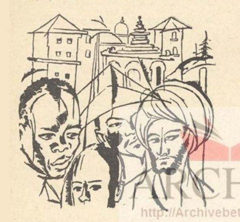
وأكثرهم سمرة بلا شك هم الوافدون من جزر الهند الغربية مثل جاميكا · فأكثرهم من أصل افريقى صميم · وقد نقل أجدادهم من القارة الافريقية الى جزر الهند الغربية الامريكية فى ظروف مؤلمة محزنة · ولا تزال السمرة سائدة منتشرة فى تلك الجزر على الرغم من وجود نسبة عظيمة منهم جاءت نتيجة تزاوج البيض والسود ، وهؤلاء سمرتهم خفيفة جدا وكثيرا ما يمتازون بالحسن والجمال ·

أما الوافدون من الهند وباكستان ، فان سمرتهم فى كثير من الأحيان من الطراز الذى نتغزل به فى أغانينا ، وكثيرا مانصادف فى شمال الهند الغربى وبخاصة فى بنجاب وكشمير أفواجا من الرجال والنساء لا يستطيع المرء أن يدعوهم سمرا بالرغم من كلام مدير الهجرة المتزمت ·

أما المهاجرون من غرب افريقية فان جلهم أتوا من سيراليون ومن غانا ونيجيريا · وهؤلاء تغلب عليهم السمرة الشديدة ·

❊ ❊ ❊

لم تكن انجلترا قبل الحرب خلوا من الملونين المهاجرين ، ولكن معظمهم لم يكن يستوطن الديار البريطانية بصفة دائمة · أما المليون الأسمر بمختلف أشكاله وألوانه فانه نزل بريطانيا أثناء الحرب العالمية الأخيرة ثم لم يزل



يفد بأعداد عظيمة بعد الحرب · وبغيته أن يقيم فيها اقامة دائمة ، وأن يتخذ من الديار البريطانية وطنا · وقد جاءها ساعيا وراء الرزق · وكثيرا ما كان يفد ومعه زوجه وولده والأرجح أن معظم الذين وفدوا أثناء الحرب كان مرغوبا فى هجرتهم ، للعمل فى المصانع والحرف ، التى كانت تدار بطاقة عالية تبعا لدواعى الحرب ، وما تتطلبه من جهد · ولعل الانجليز كانوا يؤملون أن يعود السمر والسود الى أوطانهم بعد الحرب · ولكن التيار لم ينقطع بل اشتد · وكثر الوافدون على انجلترا من مختلف أقطار الكومنولث· وتزايد عددهم حتى بلغ المليون فى عام ١٩٦٤ والمتشائمون من الانجليز يقدرون أن عدده فى عام ١٩٨٠ سيصل الى الثلاثة الملايين ..

والزائر لمدن انجلترا فى هذه الايام ، سيحس وجود المليون الأسمر أينما ذهب ·

كثير منهم يشتغلون كمسارية فى عربات الأتوبيس أو سائقين • وفى خدمة المطاعم ، وفى المستشفيات ، حيث تكثر الممرضات من السمراوات • فان حرفة التمريض فى انجلترا وفى غيرها من بلاد اوربا لا تجد الاقبال اللازم من الوطنيات • وقد وجد كثير منهم عملا فى المصانع وفى المتاجر الكبيرة •

وهم يحصلون على أجور لا تقل كثيرا عما يأخذه البيض اذا كانت الاعمال من نوع واحد • ولكنهم كثيرا ما تعرضوا لبعض الاستغلال • من طائفة الافاقين والنصابين الذين لا تخلو منهم الديار البريطانية • وهم بلا شك فى حاجه الى نوع من الحماية قد يجدونه أحيانا ، وقد لا يجدونه •

اشتدت حاجة المصانع فى انجلترا الى الايدى العاملة بعد الحرب • ولذلك قلما نسمع شكوى من أن السمر المهاجرين قد حرموا الوطنيين من عمل كانوا ينتظرونه • ولقد نسمع بعض أصحاب المصانع أو رؤساء العمال يؤكد أنه لولا الملونون هؤلاء لأغلق المصنع لافتقاره الى الايدى العاملة •

والاسمر المهاجر يمارس الاعمال التى لاتحتاج لخبرة كثيرة ، بينما الوظائف الأرقى من نصيب البيض فى العادة • ولذلك ليس هناك منافسة حقيقية • والعمال الانجليز رغم ذلك يؤلمهم أن يروا السمر يوفرون من أجرهم قدرا أكبر مما يستطيعون توفيره ويسرفون فى قبول العمل الساعات الزائدة ذات الاجر المضاعف • ولذلك كانت هناك حالات اضراب من العمال البيض • لم يكن من السهل علاجها •• وسبب الاضراب دائما وجود هؤلاء السود أو السمر يمارسون العمل مثلهم ويتناولون أجورا لاتقل عن أجرهم فى الاعمال الواطية ، ولابد لهم أن يرتقوا على مدى الزمن الى مناصب أعلى وأرفع •

والحقيقة أن بعض السمر استطاع أن يثبت كفاية عالية، وأن يتولى بعض المناصب الممتازة، غير أنه لا ينتظر قبل مضى زمن طويل أن يرتقى عامة السود بدرجه ملحوظه • وقد استطاع كثير من مديرى الأعمال أن يخففوا من وطأة التعصب فى مصانعهم بأن جعلوا دورية الليل كلها تقريبا من نصيب السود دائما • ومن المعلوم أن المصانع لكى تعمل بطاقتها الكامله تقسم العمل الى ثلاث دورات فى كل أربع وعشرين ساعة • وأبغض الدورات الى نفس العامل دورة الليل من العاشرة مساء الى السادسة صباحا • وقد رأى كثير من مديرى المصانع أن تخصيص السود لداورية الليل مما يخفف روح التعصب والكراهية التى يحسها البيض نحو هؤلاء المهاجرين •

وبالطبع ليست هذه الوسيلة سهلة ميسورة دائما ، ولذلك نرى الشكوى من السمر لاتكاد تنقطع •

وكأنما البريطانيون البيض يتلمسون أوهى الاسباب لاظهار سخطهم من وجود السمر فكثيرا ما يزعمون أن مستوى الحياة الصحية ينحط دائما فى الأحياء التى يسكنها السود ، وأنهم من أسباب انتشار التسول والاجرام وانحطاط مستوى المعيشة ، واشتداد أزمة المساكن الى غير ذلك من المزاعم التى يقول غير واحد من المنصفين أنها لاأساس لها من الصحة •



دائما السبب الحقيقي نفور الانجليز المغروس في نفوسهم للقاء كل من ليس ناصع البياض. والا فلماذا يأبى خادم البار أن يقدم كأسا من أي مشروب لشخص من الملونين . مع أن البار في الانجليزية اسمه « بيت الجمهور » .

وقد عمت روح الكراهية للسود وتفشت في بعض أحياء لنـــدن مثـل نوتنج هل ، وأفضى النزاع الى معـارك سالت فيهـا الدماء . وفي بعض الدوائر الانتخابية فقـد بعض الاحزاب مقعدا مضمونا مائة في المائة، لأن المرشح نصح أهل الدائرة ، بأن يســود التفاهم بينهم وبين النزلاء ، من ذوي الوجوه السمراء .

***

ويجوز للقــاريء أن يســأل لماذا ســمحت انجلترا بهجرة المليون الاســمر ، مع علم أولى الأمر بما يسود البلاد من روح التعصب .

السبب أن الامبراطورية البريطانية تسمح شرعا لأي فرد من أي بلد بريطاني أن يزور أي بلد آخر بلا قيـد ولا شرط . وفيما مضى من الزمن لم يكن ينتفع بهذه الاباحة انتفاعا جديا، سوى سكان الجزر البريطانية وكندا واستراليا وسكان افريقيـا الجنوبية من البيض وزيلنده الجديدة . ونحو ذلك . أي انه لم يكن يمارس حقه في التجـول في أرجاء الامبراطـورية واكتساب الرزق وتولى المناصب في أي قطر من أقطارها ، الا ذوو الوجوه البيضاء .. وقليل جدا من السمر أو السود على سبيل الشذوذ.

وبعد الحرب العالمية غيرت « الامبراطورية » اسمها الى « الكمنولث » وبقى حق الهاجرة على ما هو عليه . وقد نال الاستقلال أقطار عديدة مثل الهند وباكستان ونيجيريا وغانا وسيراليون، وبعض جزر الهند الغربية ، وانتبه أهلها فجاة الى أن الهجرة الى انجلترا من حقهم . وبعضهم أبلى في الحرب بلاء حسنا من أجل الكمنولث . وترامى الى سمعهم أن الأجور في انجلترا عالية، وأن العامل المجد قد يبلغ أجره عشرين جنيها استرلينيـا في الاســبوع . وأن الباب أمامهم مفتوح . فأخذ كل راغب في الهجرة يجمع كل ما لديه من دراهـم ، ويبيع متـاعه ومسكنه ، ميمما الجزر الباردة في أطراف أوربا الغربية

فلا يلبث أن يجد أهلها أشد برودا وفتورا . وأكثر المهاجرين يظل في لندن العاصمة لعله يجد فيها عملا .. وكثير منهم يشد الرحال الى المدن الــكبيرة الاخرى مثل برمنجهـــام ومنشستر وبرادفورد . وبعد فترة من الزمن والمشقة والجهد يهديه اللف والدوران الى عمل يقيته ويقيت أسرته .

وأكبر الظن أن الانجليز كانوا يرجون في أعماق نفوسهم أن يعود هؤلاء المهاجرون قريبا الى أوطانهم ، اما شوقا الى أهلهم وذويهم ، أو يأسا من أن يبسم لهم الحظ بالقدر الذي يبرر بعـدهم عن تلك الاوطان .. ولـكن الانجليز لا يريدون أو لا يستطيعون أن يتخذوا اجراء من شأنه أن يعيد هؤلاء المهاجرين الى ديارهم. اذ كان من حقهم أن يفدو الى انجلترا وأن يسعوا فيها ويمشوا في مناكبها طلبا للرزق .

ولا يريد الانجليز أيضـا أن يسنوا قانونا يمنع ابناء الامبراطورية من المهاجرة الى الجزر البريطانية . فان هــذه الكمنولث بسكانها البيض والسمر والسود ، هي البقيـة الباقية من ذلك المجد الغابر ، الذي جعل من انجلترا الرأس المدبر يستغل مواردها ، ويدير مرافقها ويمرح فيها ما شاء له المرح . ولابد من الحرص جهد الطاقة على بقية ذلك العهد البائد ..

لذلك لم يسن الانجليز قانونا يحـول دون تدفق مليون اســمر ثان أو ثالث . ولـكنهم اكتفوا بأن يصـدروا « التعليمات » بأن من يرغب في الهجرة الى بريطانيـا فعلى الرحب والسعة على شرط أن يـكون لديه ترخيص من المصنع أو المعمل الذي يريد أن يشتغل فيه ..

وهكذا ظل الباب مفتوحا من الوجهة النظرية ومغلقـا الى مدى بعيـد من الوجهة العمليـة . وظلت الكمنولث حية تسعى وتدب فيها بقية من الروح .

أما بعـد فان أكبر الظن أن المليون الأسمر قد جاء ليبقى ، ولم يبق علينا نحن طلاب علم الجغرافيا الا أن نصحح كتبنـا أو كراساتنا . بأن سكان بريطانيا من البيض الناصعي البياض هم اثنان وخمسون مليونا ويعززهم مليون من السمر الناصعي السواد . وهو مليون جدير أن يزداد على مر السنين .

فى ذكرى صديق

د. كمال نشأت

١ ـ محمود

وجه حبيب

لمحته عبر الطريق فى المطر

والناس تجرى . . تختبى

خلف الزوايا والشجر

محمود : . يا محمود

وضاع فى الزحام

كقطرة المطر

لكنه . . .

وجه صديق مات من عشرين عام

٢ ـ الصوت القديم

أرقت ليلة الأحد

وكان فى المذياع صوته القديم

بشجوه . . وعمقه

كحبنا

أتذكرين

صديقنا محمود

مسافر . . . ولن يعود

عجبت كيف يبقى صوته

ولا نراه

ولا نعود مثلما كنا معا

نقسم الرغيف

وننشد الأشعار . .

وجلسة المقهى . . وروحه الشفيف

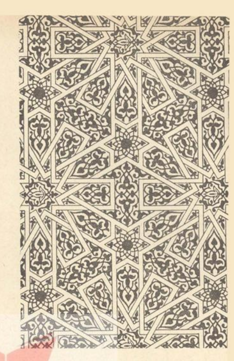
وحبه الحياه

وصمت المذياع

فى ليلة الأحد

وكان فى المذياع صوته القديم





الدراسات العربية والإسلامية فى ألمانيا

حتى بداية القرن العشرين

بقلم: محمد على حشيشو

تميزت العلاقات بين أوروبا والعالم الاسلامى فى القرون الوسطى بالعداء والتعصب ، كما شهدت على ذلك الحروب الصليبية وكما اتضح فى اسبانيا من طرد العرب من الاندلس واضطهاد جميع من كانوا يمتون اليهم بصلة وما تلا ذلك من آثار ونتائج • غير ان الحروب الصليبية جعلت الاوروبيين يدركون أنه لم يكن بالوسع استرجاع الاراضى المقدسة بطريق العنف والبطش ، مما دفعهم الى ضرورة دراسة العقيدة الاسلامية دراسة وافية لمحاولة سبيل آخر وهو النشاط التبشيرى • ولكن الاحتكاك العدائى بين العالمين المسيحى والاسلامى خلال الحملات الصليبية فتح أعين الاوروبيين على حقيقة أخرى وهى أن المسلمين قد أصبحوا الورثة المباشرين للعلوم والفلسفة اليونانية • ودفعت هذه الحقيقة الآباء المبشرين الى دراسة العربية لسببين : أولا ، للوصول الى علوم الاولين ، وثانيا ، للتعرف على العقيدة الاسلامية وللتسلح بها حجة ضد المسلمين أنفسهم • وساهم عدد كبير من النصارى الشرقيين والمستعمرين الاسبان فى الترجمة من العربية الى اللاتينية ، لغة جميع المثقفين الاوروبيين • وأدى هذا الى اتمام أول ترجمة للقرآن الكريم الى اللاتينية عام ١١٤٣ على يد انجليزى يدعى روبرتوس رتننسس R. Retenensis

وقد لعبت ترجمته دورا لا يستهان به فى القرون الاربعة التالية ، اذ ترجم الى الايطالية عام ١٥٥٧ ، والى الالمانية عام ١٦١٦ ، والى الهولندية عام ١٦٤١ •

وامتاز القرن الثالث عشر بجهود الايطالى ديموندس لوللوس R. Lullus الذى وضع نصب عينيه وطيلة حياته واجب اقامة مراكز لتعليم العربية واللغات الشرقية للمبشرين الذين كان عليهم أن ينشروا تعاليم المسيحية حتى بلاد التتار والشرق الاقصى • ونجحت جهوده عام ١٣١١ عندما قرر المؤتمر الكنسى العام فى فيين بفرنسا تعيين استاذين من الآباء الكاثوليك لكل من اليونانية والعبرية والعربية والكلدانية فى جامعات باريس واكسفورد وبولونيا وسالامانكا والكوريا ، المقر البابوى ولم يكن الاهتمام بهذه اللغات ذا طابع لغوى

أو أدبي أو تاريخي ، وانما لغاية عملية بحتة، كوسيلة للعمل التبشيري ٠ ومع ذلك ، فلم يكن لهذا القرار مفعول كبير بالنسبة لدراسة العربية بسبب الفشل الذى لاقته أعمال التبشير فى العالم الاسلامى ، وانتشار الاسلام على نطاق واسع فى القرن الرابع عشر ٠

وحين جاء القرن الخامس عشر امتاز بحادثين هامين بالنسبة للعلاقات بين أوروبا والشرق الادنى ٠ ففى عام ١٤٥٢ سقطت القسطنطينية بأيدى المسلمين الذين زحفوا فيما بعد على البلقان وراحوا يهددون قلب أوروبا ٠ أما الحادث الثانى فهو اكتشاف فاسكودا غاما للطريق الى الهند حول رأس الرجاء الصالح، مما أدى الى نشوء مستعمرات برتغالية تلتها أخرى انكليزية وهولندية وفرنسية فى الهند وما حولها ٠ وأدى التنافس بين الدول البحرية التجارية الى انشاء هيئات قنصلية وديبلوماسية فى القسطنطينية وحلب والقاهرة وعلى الموانىء السورية والمصرية وموانىء الجزيرة العربية وكان من مصلحة كل دولة أوروبية قوية أن تكون السباقة الى كسب ود وثقة الدولة العثمانية المهيمنة على الشرق الادنى آنذاك ٠ وكان لفرنسا الباع الطويل فى هذا المضمار، وامتاز فى ذلك ملكها فرانسوا الاول الذى سعى جاهدا الى توطيد العلاقات الاقتصادية والسياسية والثقافية بين بلاده والباب العالى فكان من أعماله ايفاد عالم فرنسى متمكن من اللغات اليونانية والعبرية والعربية واللغات الاوروبية الحديثة يدعى غيوم بوستل G. Postel عام ١٥٣٤ الى الشرق لشراء أكبر عدد ممكن من المخطوطات الشرقية ٠ ومن يراع هذا الرجل بالذات حصلت أوروبا على أول كتاب لقواعد اللغة العربية ٠

لقد ذكرنا بوستل فى هذا المضمار نظرا للصلة الوثيقة بين اسمه وبداية الدراسات الشرقية والعربية فى ألمانيا ٠ ولا يهمنا من حياته هنا الا ذكر قيامه مرتين بجمع مخطوطات شرقية مختلفة من فلسطين وسوريا وآسيا الصغرى ، وتعيينه فيما بعد استاذا للغات الشرقية فى أكاديمية فيينا ، وعزله من ذلك المنصب بعد نصف عام بسبب آرائه وأطواره الغريبة ٠ وحين ضاقت به الحال كثيرا رهن جميع مخطوطاته لدى أمير مقاطعة بفالتز فى ألمانيا الذى كان يجمع آنذاك ما كانت تطاله يده من مخطوطات لمكتبة مدينة هايدلبرغ ٠

وبمخطوطات بوستل هذه ترتبط بداية دراسة اللغة العربية فى ألمانيا أوثق ارتباط٠ فبعد أن انضم الامير الناخب لمقاطعة بفالتز فريدريش الثالث الى مبادىء كالفن الاصلاحية عام ١٥٦٠ ازدهرت بنهضة علمية اصلاحية ملحوظة فى هايدلبرغ ٠ فكان اول من اهتم بمخطوطات بوستل الموجودة فى مكتبة هايدلبرغ رجل سبق له ان درس العربية واللغات السامية واسمه ياكوب كريستمان J. Christmann (١٥٥٤ ــ ١٦١٣) ٠ فقد نشر هذا فهرسا يحتوى على اسم كل مخطوطة مع نبذة قصيرة عن محتواها ٠ وشعر بأهمية دراسة اللغة العربية فظل ينادى بضرورة ايلائها مزيدا من الاهتمام والرعاية ٠ وعندما ترجم من نص عبرى كتاب « فى الحركات السماوية وجوامع علم النجوم » للفرغانى اقترح على الامير يوهان كازيمير فى اهدائه اليه انشاء كرسى لتدريس العربية والسماح له بتعليم الفلسفة والطب استنادا الى النصوص العربية وشرح ما سيكون لذلك من فوائدلبناء أساس علمى صحيح لقواعد اللغة العربية ولتأليف معجم عربى لاتينى ينفع الاجيال القادمة ٠ ولكن جهوده لم تنفع الا قبل وفاته بأربعة أعوام حين عين استاذا للعربية فيجامعة هايدلبرغ ، وهو أول كرسى علمى للغة العربية فى ألمانيا ٠

وبينما كان كريستمان يدعو الى دراسة العربية لما تنطوى عليه من فائدة كبيرة لدراسة الطب العربى والعلوم الطبيعية العربية ، أوصى طبيب من بريسلاو يدعىبيتر Kirsten ٠ على نفقته الخاصة بقطع وصب أول حروف عربية ، لم تكن على جانب كبير من الجمال ، ولكنها كانت واضحة مقروءة ٠ وبهذه الحروف قام بين عام ١٦٠٨ و ١٦١١ بطبع عدة كتب عربية منها كتاب للقواعد العربية احتوى جزء منه على « المقدمة الاجرومية » للصنهاجى ابن اجروم مع ترجمة لاتينية ، وقسم من الباب الثانى من كتاب القانون فى الطب لابن سينا، بالاضافة الى الاناجيل الاربعة من مخطوطة

عربية • وقد اولع كرستن بدراسة اللغـــة العربية لفائدتها بالنسبة للأبحاث الطبيـــة ، وكان يعتقد أن الطبيب الناجح هو من استطاع أن يقرأ مؤلفات ابن سينا بالعربية ، وأنه أولى به أن يكون جاهلا باللاتينية من أن يجهـــل العربية واليونانية • وبما أنه لم يجد متسعا كافيا من الوقت للتبحر فى دراسة العربيـــة بصورة صحيحة ، فقد ظلت معرفته بها ناقصة سطحية ، كما أنه لم يلق تشـجيعا كبيرا من الامراء الالمان ، فدفن آماله الكبار فى مواصلة طبع ونشر المزيد من الكتب العربية • وفى عام ١٦٣٦ أخذ حروفه العربية معـــه ورحل الى السويد حتى مات فيها • وبذلك انتهت قصة أول مطبعة عربية فى المانيا •

وبينما كان الحافز الدينى هو الدافع الاول الى دراسة العربية فى المانيا ، مما أبقى عليها متخلفة محدودة فى مجال اللاهوت طيلة القرن السابع عشر أيضا ، نشـــط الاستشراق فى فرنسا وهولنده وايطاليا وانكلترا • واذ جعل بعض القسس الالمان فى ذلك الزمن من دراسة العربية وسيلة للتبشير بالمسيحية فى الشرق، قام العالم الفرنسى ســـكاليجـر Scaliger أحد تلامذة بوستل ، باتباع منهج دراسى آخر اذ دأب على جمع أخبار مختلف الملل والنحل والمقارنة فيما بينها حتى ألم بطبيعة التأريخ الهجرى الذى لم يكن معروفا فى أوروبا حتى ذلك الحين • وبذلك تبدأ الدراسة الحقيقيـــة الاولى لتأريخ الاسلام • وكان لهولنـــده دور كبير فى تطوير الدراسة الشرقيـــة فى أوروبا أيضا ، ومن أشـــهر مستشرقيهـــا الاوائل ايربنيوس Erpenius (١٥٨٤ ـ ١٦٢٤) وهو أول من قام بنشر متن مأخوذ من الادب العربى فى أوروبا ، عندما طبع فى سنة ١٦١٥ « كتاب الامثال » للميدانى ، كما ألف كتاب النحو العربى الذى ظل يستعمله طلاب العربية فى أوروبا قرنين من الزمن ، وفى بداية القرن الثامن عشر اشتهر فى لايدن ، التى أصبحت بفضل مخطوطاتهـــا مركزا لامعا لتحصيل العربية فى أوروبا ، اســـتاذ اسمه البرت شولتنز A. Schultens باهتمامه بالعربية ولكن لا لقيمتها الادبية أو للتعمق فى تاريخ الاسلام أو لدرس تطور الادب عند المسلمين، بل لاعتقاده بأنها احدى اللهجات العبرية ،ومن ثم لاستخدامها وسيلة لدرس العهـــد القديم واللغة العبرية • وقد درس على هذا المستشرق الهولندى طالب ألمانى نابه يدعى يوهان ياكوب رايســـكه J.J. Reiske كتب له أن يكون فيما بعد أول مستشرق ألمانى بالمعنى الحقيقى للاستشراق فى عهد كان بعيدا كل البعد عن أن يكون ملائما لدراسة العربية •

ولد رايسكه عام ١٧١٦ فى سكسونيـــا لابـــوين فقيرين • وحين التحق عام ١٧٣٣ بجامعة لايبزغ أقبل على دراسة اللغة العربية بنهم وشوق شديدين ، معتمدا على نفســـه وموهبته الخاصة فى تعلم اللغات • ورغم فقره المدقع فقد سعى الى شراء كل ما كان موجودا آنذاك من الكتب العربية المطبوعة فى أوروبا حتى أتى على قراءتها جميعا حين بلغ العشرين• وبعد ذلك رغب فى الحصول على مخطـوطات عربية ومحاولة ترجمتها الى اللاتينيـــة • وأول ما شغله مقـامات الحريرى ، فكان كلما ازداد تعمقا فى الادب العربى ازداد شـــغفا به ، واصبحت امنيته الكبرى أن يكرس حيـــاته لدراسة هذا الحقل • وادرك أنه لابد ، لتحقيق هذه الغاية ، من دخول مكتبة لايدن الشهيرة وقسم المخطوطات المحفوظة فيها •

وفى لايدن واجهته صعوبات مالية فى بادىء الامر ، ولكنه تمكن من التغلب عليها بالعمل كمصحح فى احدى المكتبات وباعطـاء دروس خاصة باليونانية واللاتينية• ثم أصبح رايسكه تلميذا لشولتنز ، الذى سبقت الاشارة اليه ، والذى أشار عليه بدراسة الشعر العربىوسمح له بمطالعة المخطوطات العربية هناك • وفى عام ١٧٣٩ نسخ الشاب ديوان جرير ولامية العرب للشنفرى وديوان الطهمان ، واتبع ذلك

فى العام التالى بديوان الحماسة للبحترى ، وراح يدرس المعلقات فى مخطوطين مع شرح التبريزى والنحاس • واختار معلقة طرفة فطبعها عام ١٧٤٢ بالنص العربى مع ترجمة لاتينية وحواش وتعليقات مضيفا شرح النحاس وفى المقدمة يستعرض مخطوطات المعلقات وشروحها ويقدم للقراء معلومات موجزة حول محتوى كل منها وسير حياة شعرائها ، ثم يفصل فيما بعد ذكر سيرة طرفة مع جدول للانساب يبين علاقة طرفة وسائر شعراء جزيرة العرب • وبذلك كان رايسكه الرائد الاول فى طريقة البحث هذه التى أصبحت مثالا يقتدى به المستشرقون حتى اليوم عند شرح آثار الشعراء العرب • وكان ظهور الكتاب سبب الخلاف بين رايسكه واستاذه شولتنز ، الذى لم يكن قادرا على فهم كتاب باللغة العربية لاعلاقة لموضوعه بتفسير التوراة أو بنظريات اللاهوتيين ولم يأبه رايسكه لآراء شولتنز ومضى فى سلوك الطريق التى تأكد من صحتها فهو لم تكن له اية صلة بعلم اللاهوت ، كما أنه لم يكترث لمدى فائدة دراسة اللغة العربية كعون على دراسة علم التوراة واللغة العبرية، ولم يكن بوسع شولتنز اقناع تلميذه العنيد يتعلم اللغات السامية الأخرى ، لان رايسكه كان قد ادرك ان ذلك لن يساعد كثيرا على دراسة علم اللغة العربية وآدابها ، حتى انه قال علانية : « ان من أراد أن ينشر دراسة العربية ، فعليه ألا يدرسها كاللاهوتيين » • وثار ضميره اللغوى على طريقة شولتنز السطحية فى معالجة النصوص العربية وتعسفه فى تغيير الكلمات غير المفهومة تفاديا لصعوبتها وشقة البحث فيها • وأدرك بانه لا يكفى لاصدار نشرة صحيحة أن يقوم المخطوط على أسس سليمة فحسب ، بل وأن يتمكن المحقق كذلك من النقد ومعرفة اخطاء النقل والتكهن بالمعنى الذى يقصده المؤلف بالقرينة واصلاح مواضع فساد المخطوطة بتصحيحات تناسب اصطلاحات المؤلف • وأبى شولتنز أن يمنحه درجة الدكتوراة ونصحه بدراسة الطب ، ففعل رايسكه ذلك مكرها حتى حصل على الدكتوراة بالطب بصعوبة شديدة بسبب معارضة الاساتذة المتحننين لابحاثه العلمية ، واتهامهم

اياه بالاتجاه المادى • ولما عاد رايسكه الى لايبزغ عام ١٧٤٦ لم يشتغل بالطب وانما اشغل نفسه بتصحيح الكتب والترجمة • وبعد ذلك بعام الف كتابا هاما فى التاريخ الاسلامى باللاتينية عنوانه : « تصدير لكتاب حاجى خليفة القيم حول أعمال المسلمين ، مع مقدمة عامة فيما يدعى بالتاريخ الشرقى • » ويعالج رايسكه بحثه فى ثلاثة أبواب : أولها البحث عن الملل والسلالات ، وثانيها عن البلدان التى وقعت فيها الحوادث التاريخية ، وثالثها عن المصادر التى تخبرنا عن هذه الوقائع ، واختتم بحثه القيم بمديح يستحق المطالعة حتى اليوم يطرى فيه على التاريخ الاسلامى ويوصى مواطنيه بدراسته ويستحثهم على توجيه اهتمامهم الى هذا الموضوع الجديد المهمل فى أوروبا • وقد رأى أن تاريخ الشرق هو قسم من تاريخ العالم العام ، وان درس هذا التاريخ واجب على الانسان لاجل التواتر التاريخى لايقل عن لزوم دراسة تاريخ اليونان والرومان القديم • ويضيف ان درس التاريخ يجعلنا ندرك القوى التى تسير الافعال البشرية ، وأن من أراد أن يستوحى من التاريخ مناهج للتخطيط السياسى ومن رغب فى دراسة الحضارات فى صعودها وانهيارها فله فى تاريخ الشرق امثلة بارزة بروزها فى التاريخ الاوروبى • وبعد حين أنعم ملك سكسونيا فى مدينة دريسدن على رايسكه بلقب « استاذ » دون أن يسمح له بالتدريس الجامعى ، وخصص له معاشا سنويا ، لم يكن يدفع له بانتظام ، ثم مالبث أن قطع عنه بسبب الحملات التى كان يشنها عليه خصومه ، وخاصة رجال الدين الذين اتهموه بالزندقة لانه رفض ان يسمى محمدا « بالنبى الكذاب الخداع » ، كما أبى أن يعتبر الدين الاسلامى خرافة مضحكة • ونظرا لعجز اساتذة جامعة لايبزغ عن الحكم الصحيح النزيه فى أمر رايسكه فقد نجح خصومه ، بعدما بذلوه من ظلم وكيد وغدر ، فى القضاء على كل أمل فى تعيينه استاذا جامعيا ، فرضى بتعيينه ناظرا لمدرسة نيكولاى فى لايبزغ ، وبهذا التعيين وجد بعد سنوات الضيق والفاقة ملجأ أمينا ، فاستمر فى العمل فى ميدان الادبين العربى واليونانى فى أوقات فراغه • وكان آخر نص

عربى قدمه للعالم مختارات من ديوان المتنبى كمثال للشعر العربى . وأهدى هذه الباقة الشعرية لزوجه التى اقترن بها عام ١٨٦٤ والتى رافقته فى سنى كفاحه بوفاء تام وشجاعة مثالية وتضحية لاحد لها . ولما توفى فى ١٤ آب (اغسطس) عام ١٧٧٤ ، على أثر مرضه بالسل اهتمت زوجه بتركته العلمية القيمة واستودعتها لدى الشاعر الالمانى الشهير لسنغ Lessing الذى كان من القلة التى قدرت قيمة رايسكة اثناء حياته . وحفظ لسنغ هذا التراث الى أن اشتراه البلاط الدانمركى وحفظ فى مكتبة كوبنهاجن . ولعل أهم كتاب نشرته زوجه بعد وفاته سيرة حياة زوجها الراحل كما دونها بنفسه قبل وفاته ، وهى سيرة مليئة بالكفاح والآلام . ورغم ما لاقاه هذا العالم من الاضطهاد فى حياته وما لاقته الدراسات العربية من اهمال فى زمانه ، فقد شهد القرن التالى انشاء معهد لدراسة اللغة العربية فى لايبزغ ، نفس المدينة التى كانت مسرحا لكفاح رايسكه من أجل العربية . وقد كتب لهذا المعهد أن يصبح أهم مدرسة للبحوث العربية والاسلامية ليس فى المانيا وحدها فحسب ، بل فى العالم كله وقتذاك .

كان القرن الثامن عشر ، القرن الذى عاش فيه رايسكه ، عصر التفتح العقلى والتحرر الفكرى والتخلص من الخرافات والقيود والتعصب الاعمى . وكما أخضعت النهضة الفكرية فى أوروبا خلال هذا القرن كل الحقول للبحث والتمحيص العلمى فقد بدىء كذلك فى اخضاع حضارات الشرق لدراسة علمية موضوعية ، مما اقتضى التوسع فى دراسة اللغات الشرقية والتعمق فيها . وبالمفهوم الذى دافع عنه رايسكه وكافح من أجله طويلا فقد تحررت دراسة اللغة العربية وآدابها وعلومها أيضا من كل قيد . ولم يعد الامر يقتصر على بحاثين منفردين ، بل فتحت الجامعات الالمانية أيضا ابوابها لدراسة العربية فى القرن التاسع عشر .

ففى عام ١٨١٨ ، عندما اسست جامعة بون اختير جيورج فيلهلم فرايتاج G.W. Freytag فى (١٧٨٨ - ١٨٦١) استاذا للغات الشرقية فيها حيث اهتم بتدريس النحو واصول اللغة العربية ببراعة ، وأصدر قاموسا عربيا لاتينيا مازال يستعمل حتى اليوم فى الجامعات الالمانية وله الفضل كذلك فى تقديم الشعر العربى لكثير من طلاب هذه اللغة بنشره حماسة أبى تمام بشرح التبريزى مع ترجمة لاتينية . وفى عام ١٨٣٠ أصدر كتابه فى علم العروض الذى تتبع فيه دراسات العرب فى صناعة الشعر وقوافيه ، واتبعه بكتاب « أمثال العرب » للميدانى ، وكلاهما عدة لاغنى عنها للباحثين .

واشتهر فى جامعة جوتنجى استاذ كان ذا نفوذ علمى كبير هو هاينريش H. Ewald (١٨٠٣ - ١٨٧٥) . ورغم أنه كان لاهوتيا بالدرجة الاولى فانه كان ضليعا فى الابحاث اللغوية حتى ان المامه لم يقتصر على اللغات السامية بل تعداها الى الفارسية والامنية والتركية والقبطية والسنسكريتية . وقد أصدر كتابا لقواعد اللغة العربية كان فيه رائد الفلسفة اللغوية العقلية فى الدراسات العربية وكان له تأثير كبير على المستشرقين الكبيرين نولدكه وفلهاوزن الذين سنتعرض لهما فيما بعد .

وكما أدخل ايفالد فلسفة اللغة فى الدراسات العربية ، كان فريدريش ركرت F. Ruckert (١٧٨٨ - ١٨٦٦) باعث روح الرومانتيكية فيها . وبعد انتهائه من دراسات متعددة واسعة تخصص فى اللغات القديمة فى جامعة فيينا وعاش فترة ككاتب مستقل الى أن التقى فى فيينا بالمستشرق والمؤرخ النمسوى فون هامر بوغشتال فدرس عليه اللغة الفارسية وأدبها . وبتوصية منه أصبح عام ١٨٢٦ استاذا للغات الشرقية فى ايرلانجن ، ثم انتقل عام ١٨٤٠ استاذا فى برلين . وكان اهتمامه الرئيسى باللغات الشرقية منصبا على فن الشعر الذى وعى روحه وطبيعته بغريزته الرومانتيكية الاصيلة وتمكن من نقله الى الالمانية بقوة لغوية لامثيل لها . ولا تعد ترجمته الالمانية لحماسة أبى تمام ومقامات الحريرى من أجمل نتاج الاستشراق الألمانى فحسب ، بل من درر الادب الالمانى نفسه .

ولا جدال بين المستشرقين الألمان فى أن هانيريش ليبرشت فلايشر H.L. Fleischer

هو عميدهم فى القرن التاسع عشر • وحين عين أستاذا للغات الشرقية عام ١٨٣٥ فى لايبزغ ، أصبحت هذه زعيمة جامعات ألمانيا فى الدراسات العربية اطلاقا • وقد تعلم العربية فى باريس على يد المستشرق الفرنسى العظيم دى ساسى الذى كان له عظيم الأثر فى توجيهه العلمى • ورغم معرفة فلايشر الواسعة للادب العربى وتاريخ الحضارة الاسلامية فقد عشق الدراسة اللغوية البحتة ، فبحث أساليب العرب فى الكتابة ، وتعمق فى دراسة معاجم اللغة العربية • وظهر ذلك كله فى نقده وتنقيحه لطبعه « نفح الطيب » ومعجم البلدان و « الفهرست » و « الكامل » و « الكامل فى التاريخ » وقد كسب تصويبه للحق المعاجم العربية لدوزى شهرة خاصة • ومن أعماله الكبيرة أيضا اصدار تفسير البيضاوى فى مجلدين • وبالاضافة الى علمه الغزير جمع الى ذلك خلقا حسنا وشخصية قوية نفاذه فكان طلابه يفدون عليه من ألمانيا وغيرها من أقطار أوروبا ، وعلى يده أصبح الاستشراق فى القرن التاسع عشر فرعا هاما من فروع المعرفة الانسانية فى أشهر الجامعات الألمانية ولا تتم صورة فلايشر اذا لم تذكر نشاطه كعضو مؤسس بجمعية المستشرقين الألمانية • فبمساهمة فلايشر الحاسمة تحققت فكرة جمع المستشرقين الألمان فى اتحاد على نسق الجمعية الأسيوية فى باريس والجمعية الأسيوية الملكية فى لندن ، وذلك فى خريف عام ١٩٤٥ • ووجدت موهبة فلايشر التنظيمية والادارية فى هذه الجمعية مجالا واسعا للعمل • وكان تأثيره عظيما بوجه خاص على منشورات الجمعية التى أخذت تصدر الى جانب مجلتها وسلسلة رسائلها الخاصة بمعرفة الشرق ، عددا لا يستهان به من المؤلفات العربية على نفقتها الخاصة •

لقد سطع اسم فلايشر فى القرن التاسع عشر حتى طغى على غيره من المستشرقين باستثناء نولدكه وفوستنفلد الذين سنذكرهما بعد حين ، ولكن يجدر بنا مع ذلك أن نذكر فريدريش ديتريشى F D.ieterici (١٨٢١ – ١٩٠٣) الذى نشر رسائل اخوان الصفا• والرسائل الفلسفية للفارابى ، كما حاول أن يستعرض « فلسفة العرب فى القرن العاشر الميلادى من خلال مؤلفات اخوان الصفا » مبينا مراحل تطورها ومعتبرا أن مرحلتها الأولى الممثلة باخوان الصفا افلاطونية محدثة وأن الارستوطالية لم تظهر الا فى فترة لاحقة •

وكانت التاريخية من أهم التيارات الفكرية التى أثرت تأثيرا عميقا على الدراسات العربية والاسلامية فى القرن التاسع عشر ، وقد احتاجت الى وقت طويل حتى تمكنت من التغلب على الرومانتيكية التى كانت تحيط بصورة الشرق وتحول دون بحثه بطريقة علمية تهدف ، بنقد المصادر الأولية ، الى تحديد الأحداث التاريخية فى حقيقتها الفريدة تحديدا دقيقا ، وفهمها فهما نشوئيا تكوينيا كحلقات فى سلسلة فى التطور الدائم • وكان من رواد التاريخية فى الابحاث الاسلامية غوستاف فايل G. Weil (١٨٠٨ – ١٨٨٩) الذى كان فى كتابه عن سيرة محمد أول من رجع الى القرآن كمصدر تاريخى ، وقسم فى « مقدمة تاريخية نقدية فى القرآن » السور المكية الى ثلاث فئات ، وهو التقسيم الذى سار عليه الباحثون حتى اليوم • ثم أتبع فايل ذلك بكتاب « تاريخ الخلفاء » فى ثلاثة مجلدات و « تاريخ الخلفاء العباسيين فى مصر » وقام فيهما بمحاولة أولى من نوعها ، لم يكررها غيره من بعده ، وهى تدوين التاريخ الاسلامى من ٦٣٢ حتى ١٥١٧ بالرجوع الى المصادر التاريخية العربية ونقدها وتمحيصها فى عمل انفرادى مستقل • ولم يصدر حتى الآن ما يفوق عمله فى تاريخ الخلافة ، بينما تخطاه آخرون فى كتابة السيرة النبوية •

ومن أكبر مستشرقى القرن التاسع عشر أيضا ألويس شبرنجر A. Sprenger (١٨١٣ – ١٨٩٣) الذى قضى اثنى عشر عاما فى الهند قام فيها بادارة المدرستين فى دلهى وكلكتا على التوالى ، وعمل أثناء ذلك على دراسة ونقل المصادر المخطوطة لتاريخ الهند فى العهد الأسلامى ، كما نشر « فهرست كتب الشيعة » للطوسى و « الاتقان فى علوم القرآن » للسيوطى ، وحين عاد من الهند عام ١٨٥٤ قام بزيارة الشرق الادنى فتعرف على

مصر وسوريا والعراق ومسقط وجمع أثناء رحلاته مخطوطات بلغت الفي مجلد منها ١١٤٠ مخطوطا عربيا ، ضمتها جميعا مكتبة برلين. فكان اهتمامه منصبا بالدرجة الأولى على جمع كل ما يتعلق بتاريخ فجر الاسلام ، كطبقات بن سعد ، وكتات الوافدى وتاريخ الطبرى ، والموطأ ، ومن كتبـــه المقروءة حتى اليـــوم بالألمانية« حياة وتعاليم محمد » فى ثلاثة مجلدات و « طرق البريد والسفر » و « جغرافية بلاد العرب القديمة » •

ومع ثراء مكتبـــات أوروبا بالمخطوطات الشرقية التى جمعت فى أعقاب حملة نابليون المصرية والتى كان الأوربيون من ديبلوماسيين ورحالين قبـل ذلك وبعـده يتنافســون على اقتنائها ، نشـطت حركة النشر التى يسرت طريق البحاثين الأوروبيين الكثير من المؤلفات العربيـــة • وكان فردينــاند فوســـتنفلد F. Wustenfeld (١٨٠٨ – ١٨٩٩) من أطول المستشرقين باعا فى مجـــال نشر وتحقيق المخطوطات العربية فله الفضل فى نشر أهم مؤلفات المؤرخين والجغرافيين العرب كابن خلكان وابن هشـــام وابن قتيبة وابن دريد والنووى و « معجم البلدان » لياقوت « ومعجم ما استعجم » للبكرى و « عجائب المخلوقات» للقزوينى • ومن مؤلفاته ما يعتبر مرجعا لاغنى عنه للباحث حتى اليوم مثل : « مؤرخو العرب وأعمالهم » ، و « الشافعى »، و « تراجم الكتب العربية الى اللاتينية » • ولما كان مدركا لحاجات ومطالب القارىء المدقق فقـد كان يتبع منشوراته العربيـــة بملاحق مفيدة • ففى فهرس الاعلام الذى ألحقه بمعجم ياقوت لم يورد اسماء اثنى عشر ألف شخص فحسب ، بل وأضاف لكثير من هذه الأسماء ما يتعلق بها من كتب ومراجع • ومن أعماله التى لا تخلو منها مكتبة للاستشراق فى ألمانيا: « لوائح أنساب القبائل والبطون العربيـــة » و « القــوائم المقـــارنة للتقويمين الهجـرى والميلادى » •

والآن ننتقل الى الحديث عن تيودور نولدكه T. Noldeke (١٨٣٦ – ١٩٣٠) الـذى يعتبر أعظم مستشرق فى زمنه على الاطلاق ، وممهد السبيل العلمى الصحيح للدراسات السامية • قام نولدكه فى بواكـير حيـاته بدراسة اللغات الكلاسيكية ثم التحق بجامعة جوتنجن حيث تتلمـذ على المستشرق ايفـالد وانكب على دراسة اللغات السامية والفارسية. والتركية والسنسكريتية • وبعد ثلاثة أعوام فاز بمسابقة علميـــة لـكلية الفلسفة ، فطبع مؤلفـه واعتبر فى الوقت نفســـه أطروحة الدكتوراة ، وعنوانه « حول نشوء وتركيب الســـور القرآنية » • ثم بدأ فى التجـول والترحال بين ١٨٥٦ و ١٨٦٠ ، فاتجـه الى فيينا للتعرف على مخطوطاتهـا مارا بلايبزغ، حيث زار أستاذ علوم اللغة العربية الشهير فـلايشر • ثم انتقـــل الى لايدن حيث قضى شهورا بهيجة فى العمل المجد على المخطوطات العربيـــة هناك • وفى تلك الأثنـاء أقامت أكاديمية المخطوطات والآداب الجميلة الباريسية مسابقة موضوعها تاريخ القرآن ، فلم يفوت نولدكه الفرصة بل غادر لايدن ليدرس فى غوتا وبرلين مخطوطات كانت مهمة بالنسبة لموضوعه• ولما انتهى من عمله أرسل المخطوط باللغـة اللاتينية الى باريس ، حيث كان قد وصل اثنان آخران كتبهما عالمان معروفان هما: الألمانى شبرنجر ، والايطالى أمارى • وماكان من الاكاديمية الا أن ضاعفت الجائزة ووزعت المبلغ بالتساوى على الفائزين الثلاثة • وهكذا فاز الشاب الذى لم تتجاوز ســـنه الأثنين والعشرين عاما على صعيد واحد مع اثنين من أبرز العلماء كانا أكبر سنا منه بكثير • وبعد ذلك أصدر ترجمة ألمانية لـكتابة الفائز عام ١٨٦٠ وهى الكتاب الشهير « تاريخ القرآن » وهو أول مؤلفاته العظيمة الكثيرة • وبه دل على طريق البحث العلمى الصحيح فى الدراسات القرآنية • وقد أظهر هذا الكتاب مبكرا جميع خصـــائص طريقة نولدكه فى البحث : معرفة

شاملة ووضوح فى التفكير ومقدرة على استيعاب العناصر الهامة الاساسية وحكم واضح دقيق يرد كل ماهومشكوك فيه ويرفض ما لا يقبل الاحتمال . وفى ربيع عام ١٨٦٤ استدعى نولدكه الى كيل ليصبح أستاذا للاهوت واللغات السامية والسنسكريتية . واهتم فى هذه الفترة باللغة الآرامية والمندعية واصل ذلك بعد انتقاله الى ستراسبورغ . ونشر أثناء اشتراكى فى اصدار تاريخ الطبرى فى لايدن « تاريخ الفرس والعرب فى عهد الساسانيين ، وهو كتاب لا مثيل له من نوعه . ثم أتبع ذلك بكتاب « حول قواعد اللغة العربية الفصحى » الذى دل فيه على الطريق الى دراسة تاريخية لتطور اللغة العربية . وفى ستراسبورغ صدرت كتبه الرئيسية وخاصة فى حقول الدراسات العربية واللغات المقارنه والأساطير الشرقية ، مع ترجمات وشروح خمس معلقات تعتبر مثلا فريدا من نوعه فى وضوح التفسير ، لغة ومتنا . وتناولت ابحاث أخرى ديانة عرب الجاهلية وتاريخهم حيث ظهرت بوجه خاص فائدة وأهمية معرفته التامة للمصادر الاغريقية واللاتينية . وبفضل نولدكه أصبحت ستراسبورغ مركز الدراسات الشرقية فى زمنه ، ليس بالنسبة لألمانيا وحدها فحسب، بل وكذلك بالنسبة للعالم أجمع . وأصبح جميع علماء السامية المعاصرين تلاميده سواء أدرسوا عليه ، أم استمدوا من كتبه الزاخرة بالمعرفة عدتهم العلمية .

والى جانب نولدكه ، برز من تلامذة ايفالد يوليوس فلهاوزن J. Wellhausen (١٨٤٤ — ١٩١٨) الذى تمكن بالجمع بين البراعة فى تحليل المصادر والنقد التاريخى من عرض التاريخ الأسلامى منذ فجره حتى انهيار الملك العربى تحت ضوء جديد . وأدت دراسته للعهد القديم الى بحث الوثنية العربية التى جرته بدورها الى دراسة الاسلام والتعمق فى أصوله . وكنولدكه ، فقد اهتم بالشعر الجاهلى لقيمته التاريخية واللغوية ولاستنتاج طبيعة الظروف السائدة قبل الاسلام . ويظهر كتابه « بقايا الوثنية العربية » ، الذى استند فيه الى المصادر الاسلامية ، الجهد الذى بذله فى ابراز الخصائص المشتركة بين العبريين والعرب فى الدين والحضارة ، دون أن يغفل فى ذلك ما بينهما من تباين واختلاف . وبكتاب « محمد فى المدينة » ، الذى لخصه عن كتاب المغازى للواقدى ، دخل فلهاوزن ميدان التاريخ السياسى فى الاسلام وأصبح كتابه هذا مرجعا لا غنى عنه للباحثين حتى اليوم، ثم ظهرت له أبحاث قيمة طليعية من نوعها ، منها « المدينة قبل الاسلام » و « تنظيم محمد السياسى فى المدينة » ، كما أصدر نصوص وترجمة ما أرسله النبى وما جاءه من رسائل كما وردت فى طبقات بن سعد. وفى عام ١٩٠١ نشر كتابه « الفرق الدينية السياسية المتنازعة فى فجر الاسلام » و « حروب الأمويين ضد الروم » . وفى عام ١٩٠٢ صدر كتابه الذى توج به جميع أعماله وهو « الامبراطورية العربية وسقوطها » الذى ترجم الى الانجليزية ونقله الدكتور يوسف العش الى العربية ونشره فى دمشق . ويمتاز الكتاب بتحليله للمصادر وتصنيفها وتقييمها، مع تحليل تاريخى لا يخطىء فى ابراز الميول السياسية والنوازع السلطوية التى كانت تكمن وراء تصرفات وأعمال كثير من الشخصيات الاسلامية. وقد ظهرت بعده مؤلفات صححت بعض ما جاء فيه ، غير أنه ما زال مرجعا رئيسيا لتاريخ الاسلام السياسى حتى سقوط الدولة الأموية .

ومن أبرز ممثلى الاستشراق الالمانى الحديث ادوارد زاخاو E. Sachau (١٨٤٥ — ١٩٣٠) الذى تتلمذ فى بادىء الامر على نولدكه ، غير أنه انتقل بعد خلاف بينهما الى لايبزغ ودرس على فلايشر الى أن حصل على الدكتوراة عام ١٨٦٧ . وفى عام ١٨٧٢ استدعى أستاذا للدراسات الشرقية فى جامعة برلين ، ثم اختير فيما بعد مديرا لمعهد اللغات الشرقية البرلينى الذى أسس عام ١٨٨٧. وقام زاخاو بتكليف من الحكومة البروسية برحلة الى الشرق الادنى وصفها فى كتابه « سوريا وبلاد ما بين النهرين » حصل خلالها على مجموعة كبيرة من النقوش والمخطوطات

السريانية قدمت لمكتبة برلين ومن أكبر أعماله قيامه بترجمة كتاب البيرونى « الآثار الباقية عن القرون الخالية » الى الانجليزية عام ۱۸۷۹، واصداره عام ۱۸۸۷ – ۱۸۸۸ لكتاب البيرونى «تاريخ الهند» مع ترجمة انجليزية. وبذلك عرف أوربا على واحد من أعظم علماء المسلمين • غير أن أكبر أعمال زاخاو اطلاقا هو اشتراكه مع سبعة من المستشرقين فى اصدار طبقات ابن سعد التى استغرق العمل عليها من ١٩٠٤ حتى ١٩١٨ • وبذلك أصبح بوسع الباحثين الاوربيين قراءة عمل عظيم الأهمية كمصدر لحياة الرسول والصحابة والرواة • وقد استمر زاخاو فى مواصلة العمل على الملاحق والشروح والتعليقات الهامة الخاصة بهذا السفر حتى وفاته عام ۱۹۳۰ •

ومن المستشرقين الذين كرسوا جزءا كبيرا من حياتهم القصيرة للدراسات العربية والاسلامية آوغوست مولر A. Muller (١٨٤٨ – ١٨٩٢)الذى يعود له الفضل فى اصدار « تاريخ الأطباء » لابن ابى اصيبعة الذى طبعه فى القاهرة توفيرا للتكاليف • غير أن الطبعة القاهرية لم تظهر كما أراد اذ جرى فيها تصرف كبير وخاصة فى فهرس الأعلام والأماكن • فما كان منه الا أن أصدر « ذيلا » للفهرس مع جزء حول «قراءات النص المختلفة» و « تصويبات » ، ومقدمة تتعلق بالمخطوطات والمراجع المختصة بابن أبى أصيبعة • أما العمل الثانى الذى أكسب مولر مكانة رفيعة وخاصة بين القراء الألمان حتى اليوم فهو كتاب « الاسلام فى الشرق والغرب » الذى أراد به أن يقدم للقراء عرضا عاما ميسور الفهم قائما على البحث العلمى لتاريخ الاسلام السياسى.

ويضيق بنا المجال لو أردنا تعداد جميع المستشرقين الذين اهتموا بدراسة اللغة العربية والاسلام فى القرن التاسع عشر والذين كانوا يحاضرون فيها جنبا الى جنب مع اللغات الساميةالاخرى وعلم اللاهوت وعلم الآثار • وكما سبق أن ذكرنا ، فقد انصب على مكتبات أوربا من المخطوطات والنقوش والمصادر الأولية المتعلقة بالتاريخ الاسلامى وحضارته فى القرن المذكور ، وينشر حول ذلك من المؤلفات والبحوث والمراجع ما جعل من المستحيل على الاستاذ الواحد أن يدرس هذا الحقل الى جانب موضوعات علمية أخرى، مما فرض ضرورة افراد كرسى جامعى خاص للدراسات الاسلامية والعربية • وهكذا قام المستشرق مارتن هارتمان M. Hartmann (١٨٥١ – ١٩١٨) ، أستاذ اللغة العربية فى المعهد الشرقى ببرلين ،يطالب بلزوم الاعتراف بالعلوم الاسلامية كموضوع علمى مستقل • وقدمت له جهود فلايشر من قبله أساسا متينا لأبحاثه ، ومن ثم للقيام بدعوته وقام بزيارات الى الشرق تعرف فيها على لبنان وتركيا ومصر ، وكان يشتعل حماسا لكل ما له علاقة بتاريخ وحضارة العالم الاسلامى منذ فجره حتى حاضره الحى • فاهتم بالأغانى السورية الشعبية وأغانى الصحراء الليبية ونشر عنها كتابين طليعيين • واهتم كذلك بدراسة أوزان وبحر الشعر العربى ، وكان أول من درس الموشحات العربية • وقد أظهر فى دراساته هذه ، التى تميزت عن مدارس واتجاهات الاستشراق الكلاسيكية ، حبه لكل ما يتعلق بالحركات القومية الحديثة ، واتضح هذا الحب خاصة فى أبحاثه حول واقع العالم الاسلامى، فخلافا للاستخفاف العام الذى كان يشعر به الاوربيون آنذاك تجاه الاسلام الحديث واعتباره رجعيا لا يبشر بأى تطور ، أدرك هارتمان التطورات التى كان العالم الاسلامى يمر بها فى العصر الحديث ، وأخذ يجمع الوثائق الخاصة بهذه العملية الهامة • فنشأت منذلك ابحاثه حولالصحافة العربية وحول القضية العربية كحركة قومية ناشئة• ولم تقتصر أبحاثه على حاضر العالم الاسلامى المعاصر بل رجع الى الماضى ليكتشف جذور هذا التطور التاريخى التى بدونها لا يمكن الوصول الى فهم صحيح موضوعى • وحين تجمعت لديه مواد بحث ضخمة تتعلق بتاريخ وحضارة الاسلام أراد تنسيقها فى كل منظم معقول ، فكان الأول بين زملائه ممن استعان بعلم الاجتماع على تحقيق هذا العرض المنظم المنسق• وقادة البحثوالتفكير الى فهم التاريخ باعتباره عمل فئات اجتماعية ، وان كان عمل أفراد فبصفتهم أعضاء ينتمون الى فئات

اجتماعية، وانطلق منْدوافع الانسان الاصلية كما تظهر في الاسرة والقبيله ، وفي المجتمع الذى تسوده لغه واحدة ، وفي الفئات العامله لتحقيق الحاجات الاقتصادية ، وفي الفئات القائمة على وحدة المعتقد والفلسفة ، فكون بالاستنتاج نظاما للتكوين الاجتماعي• واعتبر الدولة أعلى شكل للمجتمع البشرى ، تجد فيها مصالح الفئات والأفراد المتصارعة توازنها الأخير• وحاول تطبيق هذا النظام على التاريخ الاسلامي، وأدى به ذلك الى التعمق في دراسة الموطأ ومسند أحمد بن حنبل وصحيح البخارى وطبقات ابن سعد ورسالة الشافعي وكتاب الخراج لابى يوسف ، ولكنه أراد أن يفهم الاسلام ككل ، وأن يدرك حاضره كنتيجة قانونية حتمية لماضيه • وكانت نتيجة ذلك صدور كتبه : « الأسلام » تاريخ ، عقيدة ، شريعة) » عام ١٩٠٩، و « المحاضرات الخمس في الاسلام » ، وحاول فيهما اعطاء صورة شاملة لتطور التاريخ الاسلامي بكل تفاصيله وأحداثه • ولتطوير دراسة العالم الاسلامي المعاصر أسس عام ١٩١٢ « الجمعية الألمانية للدراسات الاسلامية » التي ما زالت مجلتها « العالم الاسلامي » تصدر حتى اليوم ، ومما يؤسف له أن هارتمان لم يجد في ألمانيا التقدير الذى يستحقه والذى لاقاه في الخارج • فقد كانت دوائر المستشرقين والمؤرخين الالمان تنظر الى علم الاجتماع ، الذى أرادها هارتمان دراسة الاسلام بطرقه ، نظرة الريبة والشك، كما أن ادارات الجامعات لم تكن ترى بعد ضرورة افراد كرسى خاص بالدراسات الاسلامية فظل هارتمان مدة طويلة محروما من العمل الجامعي الى أن تمكن أخيرا منذ عام ١٩١٠ من القاء محاضرات في الاسلام واللغة العربية في المعهد الشرقي ببرلين كما ذكرنا آنفا •

وفي لايبزغ ، كان ممن واصل الرسالة التي بدأها فلايشر في الابحاث العربية آوغوست فيشر A. Fischer (١٨٦٥ - ١٩٤٩) الذى تسلم عام ١٩٠٠ كرسى الدراسات الشرقية وظل يحتله حتى وفاته ، وكان كمثله الاعلى فلايشر يعتبر علم اللغة العربية أساسا لا غنى عنه عند دراسة أى مخطوط عربي دراسة علمية صحيحة • وقد مكنه احساسه الاكيد في النحو من امكانات تعبيرية ، والمامه الواسع بالمفردات والاصطلاحات العربية ، ابتداء من الشعر الجاهلي حتى اللهجات العامية الحاضرة، ومعرفته العميقة لاتجاهات مدارس اللغة العربية من فهم وتفسير أى مخطوط عربي مهما استعصى نصه وغمضت عباراته • وقد فرضت عليه قداسة النص مسئولية كبرى ، فجاءت كل أعماله في غاية التدقيق والاتقان • وقام بتنقيح كتاب المطالعة العربية الذى كان قد ألفه من قبله المستشرق الامريكي برونو Brunnow ، فأحسن في اختيار قطع المطالعة من مختلف عصور التأليف العربي ، وألحق بالكتاب قاموسا خاصا اعتمد فيه على دراسة منهجية لمشاهير ادباء العرب وكتابهم ، بحيث نمكن من تتبع تاريخ ومعاني المفردات العربية، وسعى فيشر بطريقته هذه الى وضع قاموس عربي جديد ، واهتم مجمع اللغة العربية في القاهرة بعمله وتعهد بنشر هذا القاموس ، ولكن الموت حال دون ذلك • ومن أهم أعماله أيضا الرسالة التي نشرها عام ١٩٤٢ حول كتاب « الفصول والغايات» لأبي العلاء المعرى، وبين فيها أن رأى المستشرقين الاوربيين في معارضة أبي العلاء للقرآن لا أساس له من الصحة ، وبرهن كذلك على أنه لم ير أحدهم الكتاب بنفسه ، وأنهم انما اقتبسوا ماوجدوه في آثار العرب الذين لم يستحسنوا أفكار المعرى ، كابن الجوزى وياقوت والرومى والذهبي •

وقبل أن نصل الى ختام مقالنا ، لا بد من ذكر اثنين كانت لهما جهود كبيرة في تطوير الدراسات الاسلامية الحديثة في المانيا وهما: كارل هاينرش بيكر C.H. Becker (١٨٨٦- ١٩٣٣) وجيورج ياكوب G. Jakob (١٨٦٢- ١٩٣٧) • فبينما كان مارتن هارتمان يكافح دون جدوى في سبيل افتتاح كرسى جامعي مستقل للدراسات الاسلامية ، أنشىء عند تأسيس معهد المستعمرات في هامبورغ عام ١٩٠٨ كرسى تعليمي لتاريخ وحضارة الشرق، واستدعى بيكر لاحتلاله • وبذلك اعترف رسميا بأهمية دراسة هذا الحقل بصورة مستقلة • وكان بيكر قد درس في بادىء

الأمر اللغة والحضارة الأشورية ، ثم دخل الأبحاث الاسلامية بتأثير مؤلفات فلهاوزن والمستشرق المجرى جولد تسيهر والمستشرق الهولندى سنوك هورغرونية • ومن مؤلفات هارتمان تعرف على حاضر العالم الاسلامى ، ولكنه لم يوافقه فى اهتمامه بعلم الاجتماع كأساس للبحث • وبدأ أبحاثه فى التاريخ الادارى والاقتصادى باستخدام الطريقة التاريخية النقدية • واستغرق فى بحث المشاكل المتعلقة بالتاريخ الفكرى والحضارى الاسلامى • وخرج من ذلك بنظرية تقول ان حضارة العالم العربى تعتمد على أسس من الحضارة اليونانية القديمة ، وهو يقول ان للاسلام والحضارة المسيحية الاوربية أصولا واحدة ، رغم ما حدث بينهما من حروب وتطاحن • وحين أصبح وزيرا استطاع أن يؤثر تأثيرا كبيرا جدا على الاستشراق الالمانى • أما أكبر خدماته فهو تأسيسه لمجلة «الاسلام»، وهى مجلة تاريخ وحضارة الشرق الاسلامى التى أصبحت ميدانا فعالا للابحاث الاسلامية •

أما جيورج ياكوت فقد ابتدأت دراساته الأولى باللاهوت ثم تحول الى الاستشراق وتدريس اللغات الالمانية القديمة وعلم حضارات الشعوب • وقد ساعده تنوع اهتماماته العلمية على ربط موضوعات علمية متباعدة وصوغها فى كل منسجم متجانس • فكتب استنادا الى المقدسى بحثا بعنوان : « ما هى السلع التى كان العرب يستوردونها من بلاد الشمال والبلطيق فى القرون الوسطى ؟ » ثم الحق ذلك بـ « دراسات حول الجغرافيين العرب » و « دراسات حول الشعراء العرب » و « عرض من المصادر الاولية عن حياة البدو قبل الاسلام » • ومن بين اهتماماته فى مجال الادب الشعبى دراساته لموضوع مسرح الظل • فقد أرخ لهذا المسرح وفنه فى كتابه « تاريخ مسرح الظل فى الشرق والغرب » • ومن أروع كتبه كذلك « تأثير الشرق على الغرب وخاصة فى العصر الوسيط » • وفيه يعتبر التجارة عاملا من أهم عوامل انتشار الحضارة الانسانية • ان ياكوب بعلمه الغزير واندفاعه فى البحث عن الحقائق فى آفاق مترامية ، والربط فيما بينهما وتوحيدها ، ذكر الجيل الذى بدأ يتجه الى المبالغة فى الاختصاص العلمى بضرورة الايمان بالكلية التى تشمل جميع الأبحاث العلمية ، وعلمه كذلك عمق الانسانية المنبثقة من هذه الكلية ، وستظل أعماله ومؤلفاته شاهدا خالدا على البحث العلمى الذى يشمل الانسانية كلها ، متخطيا كل الحدود اللغوية والعقائدية والقومية ، ومعترفا دون ذرة من الحسد والغيرة بكل ما تبذله الشعوب الاخرى لدفع عجلة التقدم البشرى •

لقد حاولنا فيما تقدم أن نرسم الخطوط العريضة وأن نذكر أهم الاسماء فى تطور الدراسات العربية والاسلامية فى المانيا حتى بداية القرن العشرين ، دون أن نخوض جميع التفاصيل • ولا شك أن هناك الكثيرين من مستشرقى القرن التاسع عشر وبداية القرن الحالى ممن يستحقون الذكر أمثال بيرغشتريسر Bergstraßer وهوروفتس Horovitz وميتفوخ Mittwoch وركندورف Reckendorf وشفالى Schwally وهل Hell وغيرهم ، ولم نغفل عن ذكرهم وانما اضطرنا الى الاختصار بحكم الضرورة • وكان بودنا أن نتحدث عن جهود الالمان فى البحوث الفلسفية وتاريخ العلوم الطبيعية عند المسلمين ، ولكنه نظرا لحداثة العهد فى بحث هذا الحقل ، فقد رأينا أن نخوضه فى مقال آخر حول الدراسات الاسلامية فى ألمانيا فى الوقت الحاضر •

لقد أبادت الحرب العالمية الثانية التى مزقت ألمانيا كثيرا من امكانات الدراسات الاسلامية فلم يبق من شهرة لايبزغ، أم هذه الدراسات شيء يذكر • وأصيب عدد كبير من المكتبات والتحف سواء فى الجامعات الالمانية أم المتاحف بخسائر فادحة أثناء الحرب ، بحيث لم تتمكن جميع الجامعات حتى الآن بعد من سد هذه الثغرات وتعويض الخسائر فى الكتب والمخطوطات والتحف الفنية والتاريخية • ومع ذلك فقد أصبحت الدراسات العربية والاسلامية فى المانيا الآن فرعا من العلوم النظرية متأصلا فى صلب الثقافة الالمانية ، وسنعرض فى مجال قادم وضع هذه الدراسات منذ نهاية الحرب الاخيرة •



ما زال مسرح « بريخت » يثير جدلا كثيرا ، فى مختلف عواصم العالم ، بين أنصاره وخصومه ، بل ان الأنصار انفسهم يختلفون فيما بينهم فى تفسير القيم الجمالية والفكرية التى يقوم عليها هذا المسرح ·· وقد ثار أخيرا عندنا شيء من هذا الجدل بمناسبة عرض مسرحية بريخت « الانسان الطيب » قرأت « المجلة » أن تعمل من جانبها على تعميق هذا الجدل ، والانتقال به الى مستوى أكثر نفعا ، فدعت مخرج المسرحية الأستاذ « سعد أردش » الى تسجيل تجربته الفنية فى هذا العمل بكل أبعادها الفكرية والعملية ، لتكون أساسا صالحا تدور حوله المناقشة بين المهتمين بمسرح بريخت ·· فكان هذا المقال ··

تجربتى مع مسرح بريخت

سعد اردش

ترجع علاقتى بالكاتب الألمانى بيرتولت بريخت الى أواخر الخمسينات ، وكنت وقتها أطلب العلم فى ايطاليا · ولم أكن قد تعرفت عليه قبل سفرى سنة ١٩٥٧ لعدة أسباب ، من أهمها أن البحث العلمى – حتى فى مجالات التخصص – لم يكن قد احتل مكانا فى مجرى حياتى بعد ، فقد كنت أشغل جل وقتى مع عدد كبير من زملائى الممثلين فى البحث عن مجال نعبر فيه عن فننا ؛ ومن هذه الأسباب أيضا أن دور النشر فى مصر لم تكن قد تعرفت على أستاذ المسرح الملحمى التعليمى بعد ·

وكنت ، كلما توغلت فى قراءة مسرح بريخت ، أزداد ايمانا بالعلاقة بينه وبين أرضى الحبيبة وما يجرى فيها من أحداث تغير وجه التاريخ ، وتحول مجتمعا ظل يرزح آلاف السنين تحت نير استغلال رأس المال ، الى طريق الكفاية والعدل ·

وكان طبيعيا أن يكون مسرح ب· بريخت من بين الأهداف الرئيسية التى تدخل فى مخطط عملى بعد عودتى الى أرض الوطن سنة ١٩٦٢ ، فالتقيت به على خشبة المسرح القومى كمخرج عربى فى مشروع اخراج مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » الذى استدعى للقيام به المخرج الألمانى كورت فيت ، وهو من أعضاء « البرلينر أنسامبل » · واذا كان هذا المشروع لم يتم لظروف تاريخية غيرت مجرى الأمور فى تخطيط المسرح المصرى ، فان التجربة التى اجتزتها لبضعة شهور مع المنيف من الزملاء فى المسرح القومى كانت أول تطبيق جاد لدراستى النظرية لبريخت · وقد أوضحت لى هذه التجربة التى لم تكتمل كثيرا من مناطق الغموض واللبس ، التى مازال كثير من المنظرين والشراح لتعاليم بريخت النظرية يخطئون فى تفسيرها حتى الآن فى مختلف بلاد العالم ، ومن أهم هذه المناطق **ما يتصل بأداء الممثل** فى المسرح الملحمى ·

يقول بريخت فى سياق نظريته الجديدة التى تطيح – من أجل اسعاد الانسان – بتقاليد آلاف السنين :

« يجب أن يأخذ المتفرج موقفا نقديا تجاه



الأحـداث ، موقف الحكم ٠ والوسـائل التى نلجأ اليها وسائل فنية ٠٠ يجب أن يتحرر المسرح والجمهـور من الايحـائية السـاحرة (المخدرة) ، لم يعد هناك مجال للخدير ٠٠ يجب ألا نبذل جهدا لندخل الجمهور فى شريحة الحياة (يشير هنا الى أندريه أنطوان مؤسس المسرح الحر فى أواخر الـ ١٨٠٠ فى باريس) ولايهام الجمهور بأنه يشاهد أحداثا طبيعية، لا مصـنوعة (يشـير هنـا الى اندماجيـة استانسلافسكى) ٠٠ يجب أن يمثل الممثل دوره بطريقة تبرز وتوضح بقدر الامكان كل المعطيات الفكرية للشخصـية : فالشيء الذى لا تفعله الشخصية ، يجب أن يكون متضمنا فى الشيء الذى تفعله ، وبذلك يتحـول الأداء الى نظرة نقدية مضمونها : يجب أن نمتنع عن هذا الشيء وأن نتصرف بهذا الشكل ٠ وبهذه الطريقة تتحول كل جملة ، وكل حركة الى قرار ٠ والممثل يجب ألا يتحول الى الشخصية التى يمثلها بحيث تتلاشى شخصيته هو ٠٠ انه ليس « آرباجـوته » أو « الملك لير » أو كجندى البطل « شفايك » ، انه يعرضها على الجمهـور ٠٠٠ وبهجر فكرة التحـول الكامل (الاندمـاج) لن يكون الممثـل مرتجـلا بل مقدما للحدث ٠ ولكن ليكن واضحا مع ذلك أنه يجب أن يسـتغل فى هذا التقـديم كل وسائله الفنية : الطبقات الصوتية والتفاصيل التشريحية والمحددة للشخصية الأنسـانية ٠ ان الممثل **يجب أن يتيح للجمهور الاستمتاع بالتمثيل** ، وأن يعرض عليـه قدرته على حل القضايا التكنيكية ؛ يجب أن يقدم ـ فى شكل متكامل فنيا ـ الأحـداث كما هى ، أو كما يجب أن تكون ، حسب فكرته هو ٠ ويجب ألا يخفى مسألة استذكاره لدوره ، الا بالقدر الذى يخفى به « الأكروبات » مسـألة قيامه بالتمرين المضنى قبل العرض ٠٠ » ٠

هذه التفاصيل وغيرها مما تركه لنا بريخت فى صـياغاته النظـرية عن المسرح الملحمى ، وبوجه خاص تلك المقارنة الحسابية المشهورة بين الشـكل التقليـدى والشـكل الملحمى للمسرح ، كانت كفيلة بأن توقعنى وغيرى فى الفهم الخاطىء لمقاصد بريخت ، وفى الخلط بين فكرة الاندماج مع الشخصية وفكرة الانفعال بموقف الشخصـية عند الممثل ٠ والحـق أن تجربتى مع « كورت فيت » فى المسرح القومى جعلتنى أتبين بوضـوح شـديد الفـرق بين الأمرين : ان بريخت يكره اندماج الممثل فى الشخصـية الى الحـد الذى يقضى على كيـانه الانسـانى المسـتقل ، وهو لا يكره الاندماج لذاته ولكن لأنه يخـدر أذهـان المتفـرجين ويجعلهم يغرقون فى حلم وردى أو فى كابوس أسـود ٠ ولكن بريخت لا ينكر على الممثـل انفعاله تكنيكيا بالموقف الوقتى من الشخصية قبل المجتمع أو العكس ، انه يشترط فقط أن يكون الانفعال تكنيكيا (وهو مستوى من الأداء يتطلب درجـة عظيمـة من النضـج الفنى ، ويتحقق فى كثيرين من كبار الممثلين فى العالم، دون أن يقصدوا الى الأداء الملحمى بالذات)

هل يخصص مسرح توفيق الحكيم لتقديم المسرحيات الملحمية ؟

كما يشترط أن يأخذ الممثل – عن وعى كامل – دورا نقديا ، وألا يكتفى بنقل الحدث الى المتفرج .

وليس من شك فى أن « عوامل التغريب » التى يبثها بريخت فى مسرحه ، والتى يدعو فى كتاباته للاكثار منها ، ضمان أكيد وذكى للوقوف بانفعال الممثل وانفعال المتفرج تبعا لذلك عند حد معين ، فان عوامل التغريب (أو التبعيد) تشكل صدمات توقف حركة الجهاز العاطفى وتنبه الذهن عند كليهما .

لقد كانت تجربتى مع الزميلتين سميحة أيوب التى اختارها كورت فيت لتمثل دور جروشا فى « دائرة الطباشير القوقازية » وسكينة محمد على التى اختارها لتصميم ديكورات وملابس المسرحية تجربة رائدة على مستوى التطبيق ، وضعت ثلاثتنا على أسوار كثيرة ، وجعلتنا نلتقى مرة ثانية فى تجربة كاملة داخل مسرح بريخت .

لماذا « الانسان الطيب » ؟!

عندما بدأت أفكر فى اقتراح تقديم مسرح ب. بريخت للجمهور العريض كان الصيف الماضى يدق الأبواب، وكنت قد شرفت بتكليفى بادارة مسرح توفيق الحكيم ، وبدأت البحث مع الزملاء أعضاء المسرح عن المنهج الفكرى الفنى الذى ينبغى أن نلتزمه ، ثم حملت معى الى شاطىء البحر مجموعة مسرحيات بريخت للدراسة والاختيار .. ولست أخفى أن اختيار أول نص ملحمى جماهيرى فى بلد من البلاد يشكل صعوبة كبيرة ، وخاصة اذا كان المسرح فى هذا البلد يحتل وضعا أقل عراقة وتأصيلا من الفنون الاخرى . والواقع أن تاريخ المسرح المصرى الحديث يدعو الى الحذر الكثير عند تخطيط برامجه بوجه عام ، فقد اجتاز فى عمره القصير (أقل من مائة عام) منحنيات والتواءات فكرية وفنية جعلته يتخلف أحيانا عن مسيرة الفنون الأخرى ، وعن التطور الصاعد فى المسرح العالمى غالبا . ولست الآن بصدد تحليل الظروف السياسية والاقتصادية والثقافية المختلفة التى أدت الى تعويق الحركة المسرحية فى مصر ، لذلك سأكتفى بتلخيص الظروف التاريخية التى عاصرت لحظة الاختيار هذه ، لأنها تكون خطا جوهريا فى تأسيس الاختيار .

أهم ما يميز هذه اللحظة أنها بداية مرحلة جديدة فى تاريخ الثقافة المصرية بوجه عام ، وفى تاريخ المسرح المصرى الحديث بوجه خاص ، مرحلة تتسم بالعودة الى الأسس الموضوعية للفكر والفن ، سواء بالنسبة للصياغة ومايجب أن تحققه منمستوى رفيع، أو بالنسبة للوظيفة وما يجب أن تكون عليه فى بلد يسعى جاهدا من خلال ثورته الىاعادة بناء انسانيته وانقاذها من آثار ذل واستعباد آلاف السنين . وتبدأ هذه المرحلة بعد ثلاث سنوات من الانتاج الواسع الذى لا يأخذ فى الاعتبار معيارا آخر غير معيار التسابق الى الأنتاج ، مما أدى الى الأطاحة بكل القيموالمثل التى اكتسبها الفنان والمتفرج على السواء فى عشرات السنين التى انطوت من تاريخ المسرح المصرى والثقافة المصرية : فقد الفنانوالعامل الفنى وموظف دار المسرح كل المقومات التى يقوم عليها النسيج المسرحى ، ولم يعد توفر للفنان على وجه الخصوص من الوقت ولا من الجهد ما يمكنه من الابداع الواعى، حتى تحول

أنا وسميحة أيوب وسكينة محمد على نكون ثلاثيا فنيا ناجحا

الى آلة جافة تحول الكلمة المكتوبة الى صوت لا معالم له ، آلة تدور وسط ضجيج غيرها من الآلات ، دون أن تفكر لحظة لماذا تدور ، ولا الى أين تتجه ، وما دور دورانها فى الموكب الصاعد لحياة الانسان • أما عن الجمهور فقد انقسم الى معسكرين ، القلة التى فقدت الثقة تماما بجدوى المسرح ، فامتنعت عن مشاهدة العروض المسرحية وتحولت الى عروض السينما العالمية ، والكثرة التى نجحت هذه السنوات الثلاث فى صرفها عن البحث عن المتعة الفكرية والفنية ، والاكتفاء بالمتعة الوقتية الاستهلاكية المخدرة فى العرض المسرحى •

وأيا كانت مبررات هذه المرحلة ، وأيا كانت الانتصارات العددية التى حققتها (فى عدد الفرق المسرحية أو فى مساحة الرواد) ، فلا شك فى أنها تلقى على أكتاف المسرح وجمهوره ورجاله اليوم أعباء تأسيسية لا يمكن مواجهتها الا بكثير من الصبر والوعى والعرق •

ومسرح ب• بريخت يشكل بالنسبة لهذه اللحظة خطورة كبيرة ، لأنه يعتبر انتقالا بالمؤسسة المسرحية من النقيض الى النقيض، فهو أولا صياغة فنية وشعرية رصينة ، وهو ثانيا موقف سياسى محدد ، وهو ثالثا يستغل المتعة ليحقق من خلالها اتجاه الارادة الى التغيير الثورى ، وهو فى النهاية نوع غريب من العرض المسرحى ، يفاجىء المتفرج بوجوب التنكر لكل ما صاغته السنوات الطويلة من تفاصيل العلاقة بينه وبين خشبة المسرح ، بوجه خاص لقاعدة الاسترخاء الذهنى والعضلى والاستسلام للخدر العاطفى واللامبالاة التى تصحبه الى سريره بعد مشاهدة أعتى المآسى الانسانية تمثل أمامه على خشبة المسرح ، ويطلب الى الجمهور فى الوقت نفسه أن يحول هذه العلاقة الى علاقة ذهنية ارادية • ان المسرح البريختى يقدم للمتفرج كل المتع الفنية التى تقدمها المأساة والملهاة التقليديتان ، ولكنه يجبره فى الوقت نفسه على أن يفكر ، ويكتشف ، ويقرر ويغير • اذن فالمسرح الملحمى يشكل بالنسبة لجماهير المسرح المصرى التقليدى صدمة عنيفة يحسن فى اقتصاد العرض المسرحى أن يمهد لها ، وخير التمهيد - بالطبع - أن يختار أقرب نصوص بريخت الى ذوق المتفرج المصرى ، وأبعدها عن التحليق فى آفاق الصياغة الجديدة •

والواقع أن مسرحية « الانسان الطيب » تعتبر من أقرب النصوص الى الذوق المصرى ، ومن أشدها صلة بالأرض التقليدية التى تكون الثقافة المسرحية العامة فى مصر ، فهو أولا يقوم على « حدوتة » شعبية تكاد أن تكون من « حواديت » الريف أو الساحل المصرى ، وان كانت مستنبتة من أسطورة غربية وتجرى حوادثها فى بلاد الصين : يختلف الآلهة فيما بينهم على مدى امكان وجود انسان طيب فى الأرض ، ويجوب ثلاثة منهم بقاع الأرض باحثين عن انسان طيب ، ليثبتوا للآخرين أن الطيبة لا تزال تعيش على الأرض ، وأن الدنيا مازالت بخير ، رغم كل التعقيدات الاقتصادية والتقدم العلمى الذى يتحول معه المجتمع الانسانى من البداية الزراعية الى التقدم الصناعى •• فماذا يجدون ؟!

وهو **ثانيا** ينتظم شخصيات وصورا تعود

جمهورنا: قلة فقدت الثقة بالمسرح وكثرة تبحث فيه عن مخدر

في الأدب العربي موسوعة فياضة موضوعها الفقر والبؤس

المتفرج المصرى أن يراها فى أدبه وفى مسرحه، واكتفى من هـذه الشـخصيات بالشـخصية المزدوجة: « شن تى ـ شوى تا »، البغى التى تبيع جسدها رغم ارادتها لأنه رأس المـال الوحيـد الذى تستطيع أن تأكل منه لقمـة العيش وأن تدفع منه ثمن « الهدمة » وايجار « الشقة » ، هذه البغى تضم بين جوانحها مع ذلك قلبا رءوما يحنو على الفقراء المساكين ، ولا تنسى أن تعطيهم من ثمن جسدها ما تقدر على اعطائه من حبات الأرز ٠

ومن الصور التى تعودها المتفرج فى الأدب المكتوب والمروى ، وفى المسرح ، الفقر ، وليس غريبا على الشعوب التى قضت آلاف السنين تكافح الفقر للأسباب السياسية والاقتصـادية المعروفة ـ كشعبنا ـ أن تستمرىء صـورة الفقر والبؤس وتسجلها فى آدابها وفنونها ، ولو على سبيل الصراع السلبى المسالم ، ولو حاول أحد الدارسين أن يقدم تاريخا لهـذه الصـورة فى الأدب العربى منذ عهد خليفة المسلمين عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، لوجد نفسه أمام موسوعة فياضة تنتهى فى المسرح بالمسرحى الكبير نجيب الريحانى (على ما بين الريحـانى وبريخت من فروق جوهرية فى صياغة الكلمة والعرض ، وفى الهدف الأخير من كل ذلك) ٠

فاذا عقدنا مقارنة بين « الانسان الطيب » وغيره من نصوص مرحلة النضج عند بريخت «كالأم شجاعة» أو «صعود وهبوط أرتورووى» أو « دائرة الطباشير القوقازية » وجدنا أنه أقر هذه النصوص الى الأرض المسرحيةالمرروئة وهو من هذه الناحية بالتأكيد أصلحها لتجربة تأسيسة جديدة فى صياغة العرض المسرحى ، ذلك أن التجديد يصبح محصورا فى توجيه جهاز الاستقبال عند المتفرج ونقله من منطقة التركيز العاطفية الى منطقة التركيز الذهنية والارادية ٠

مشاكل التنفيذ

يبدأ تنفيذ أى نص أجنبى فى بلد من البلاد بمشكلة الترجمة ٠ والمعروف أن نقل العمل الفنى من لغته الأصلية مشكلة معقدة نقبلها على علاتها لضرورة أكبر وأهم من هذه المشاكل هى تبادل الكلمة بين أرجاء الأنسانية ،كوسيلة خالدة من وسائل التماسك الأنسانى ووحدة الشعوب واجماعها الدائم على تحقيق مجتمع أنسانى أفضل ٠

والمقـام هنا لايتسع للدخول فى تفاصيل مشـكلة الترجمة فى ذاتها ، ولهذا سـأكتفى بعرض مشكلة الترجمة فى «الأنسان الطيب» بالذات ٠ عند بدء التنفيذ كانت تحت يـدى ترجمتان ، احداهما منشـــورة للدكتور عبد الرحمن بدوى ، والأخرى غير منشورة ٠ وقد آثرت أن أبدأ بدراسة الترجمة الأخيرة وكنت أقارن على النص الأيطالى ، وهو يحقق نسبة كبيرة من الأمانة تجاه النص الأصلى ـ لأننى تعلمت فيما تعلمت من تجربة «دائرة الطباشير

القوقازية» مع المخرج الالماني كورت فيت أن الدكتور عبد الرحمن بدوى يعطى نفسه حرية التصرف والتفسير أحيانا أثناء الترجمة ، وأن هذا التصرف وهذا التفسير قد يخلقان صراعا بين فكر المؤلف وفكر المترجم ، مما لا تتيسر معه دائما أمانة النقل • هذا بالاضافة الى أن الدكتور عبد الرحمن بدوى لغوى مشهور وبارع ، وله قدرة فائقة على اختيار الالفاظ القاموسية الصعبة التى تصطدم فى كثير من الاحيان بالشخصية المسرحية، وباللون المسرحى وبطواعية الاداء عند الممثل • غير أن الترجمة الاخرى كانت مخيبة للآمال ، فقد جاءت ترجمة لفظية بعيدة كل البعد عن نقل التركيبة الفكرية عند بريخت ، ولهذا هجرتها بعد بضع عشرة صحيفة ، وعدت صاغرا الى ترجمة الدكتور بدوى • ويجب أن أقرر فورا — والرأى عرضة دائما للمناقشة — أن ترجمة الدكتور بدوى لهذا النص جاءت أوضح بكثير وأيسر لفظا وأوثق علاقة بالنص الاصلى من ترجمته لمسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » وان كان يصر دائما مع ذلك على تبديل كلمة المؤلف أو تخفيفها عندما تصطدم بمعتقداته وأفكاره الشخصية • على أن المشكلة الاكثر تعقيدا كانت بعد اختيار الترجمة • لقد لجأت منذ اللحظة الاولى الى الشاعر صلاح جاهين أطلب اليه أن يعاون فى صياغة أغانى وأشعار المسرحية ، فوجدنا أنفسنا أمام قضية جديدة: هل نقدم بريخت أول ملحمى جماهيرى — وهو شعبى بطبيعته — باللغة الفصحى أم باللغة العامية ؟! وكان صلاح جاهين شريكا أيضا فى مشروع انتاج « دائرة الطباشير القوقازية » • ووقعنا أمام كثير من المتناقضات التى يمكن أن نلخصها فى هذا الجدول :

اللغة الفصحى	العامية
١ — تعتبر حاجزا بين الجمهور العريض وخشبة المسرح لأن الفرق بينها وبين لغة التفاهم اليومى شاسع •	— أقدر على ايصال الكلمة الانسانية الى الجمهور العريض من أقصر السبل ، لأنها اللغة التى يعيشها ويعيش بها •
٢ — أقدر على احتواء اللحظة الشعرية والفنية وبريخت ، وان كان شعبيا ، الا أنه فنان وشاعر •	لا تتسع دائما للتعبير عن التراكيب الشعرية والفكرية •
٣ — تناقض كثيرا من الشخصيات ، وبوجه خاص عند بريخت الذى يقوم مسرحه على أغلبية من الشخصيات الفقيرة المعدمة التى تنتمى الى بيئة لا تتعامل مع اللغة الكلاسيكية •	— مناسبة لبيئة معظم الشخصيات عند بريخت •
٤ — أنسب لنقل الأعمال الاجنبية لأنها تحقق البعد الزمانى والمكانى وتخفف من غرابة الشخصيات والبيئة على العامية •	— محليتها تتناقض مع أجنبية الكلمة والشخصيات •
٥ — هى عند بريخت المترجم عنصر من عناصر التغريب أو التبعيد التى يتطلبها مسرحه الملحمى الفكرى •	— فى استعمالها مع بريخت خطورة تأكيد التعاطف التقليدى مع الاحداث والشخصيات وهو أمر يحسن التخفيف منه •

ليس صحيحاً أن المسرح الملحمي ينبذ الانفعال من أجل مخاطبة العقل

وعلى هذا فقد أقنعني صلاح جاهين بالتخفيف من فصاحة الفصحى ، فاستبدلت بالألفاظ القاموسية ألفاظا من لغة الصحافة ، وأحيانا ألفاظا وعبارات عامية تناسب الموقف عند الشخصية أو فى الحدث المسرحى ، كما أقنعت « صلاح »بدورى بأن يصوغ الأشعار بالفصحى البسيطة . وجاءت هى الأخرى مخففة فى كثير من الأحيان بمشتقات من الأمثلة الشعبية المصرية ، كاغنية « فى المشمش » (بدلا من « الليس يوم ») التى يغنيها الطيار المتعطل « يانج صن » بعد فشل مشروع زواجه بالآنسة « شن تى » .

وتأتى بعد مشاكل الترجمة مشاكل صياغة أول عرض ملحمى فى مصر ، وخاصة اذا كان النص موضوع العرض قد سقط بنسب متفاوتة فى بعض بلاد أوروبا كما يظهر من النقد ، فقد كتب الناقد الانجليزى الكبير كنيث تاينان فى كتابه « تاينان عن المسرح

(Tynan on Theatre — Pelican Books, A 657(P. 232).

« ... لقد التزم جورج ديفين G. Devine. فى اخراجه الخطوط الباردة الانفصالية فى أسلوب بريخت ، ونسى أن الطريقة البريختية لا تقوم لها قائمة الا مع فرقة ناضجة التجربة من الناحية التكنيكية . أما مع ممثلين صغار فانها تبدو تلكؤا عرضيا ... »

كما كتب برنارد دور Bernard Dort. الناقد الفرنسى فى نقده لعرض « الانسان الطيب » بصالة كاميه بالمسرح الشعبى بباريس :

(Theatre Populaire, 1er Trimestre, 1961, No, 41, P. 112).

« ... ان الخطأ الرئيسى فى هذا العرض هو أنه لكى تفسر « الانسان الطيب » تفسيرا سياسيا ، وهو مطمح مشروع تماما ، قام رينيو Maurice Regnant. وستايجر André Steiger. بالغاء كل صلة بين الشخصيات وأفعالها من ناحية ، ومدلولات النص من ناحية أخرى . وهكذا فقد تجاهلا تماما كل ما قد كان يمكن أن يبدو حبا بين شن تى ويانج صن ليبرزا مسألة استحالة الحب فى مجتمع رأسمالى .. وبنفس الطريقة رفضا كل مأساة شن تى، وهى التمزق الاخلاقى ، لكيلا يريا فى ازدواج شخصيتها وتصرفها الا نتيجة موضوعية ومباشرة للتنظيم الاجتماعى الذى يضعه بريخت موضع البحث . وبهذا التصرف أسقطا ـ كما أعتقد ـ الحقيقة الجوهرية فى «الانسان الطيب» وهى مأساة « شن تى » ، لا كعامل قائم بذاته، بل فى وسط هذه الظروف جميعا ... »

وكانت القضية التى تواجهنى : هل ألتزم الحدود الدقيقة لنظرية العرض الملحمى عند بريخت ، فأصطدم بكثير من المخاطر ، وفى مقدمة هذه المخاطر عدم اقتناع الجمهور العريض فى مسرح كبير كمسرح توفيق الحكيم ، بعد أن قطع مائة عام يشاهد المسرح التقليدى الاندماجى ؟! هل نؤدى بريخت الملحمى بالطريق التقليدى فنعصف بالكلمة الجديدة البناءة التى أصبحت أمانة فى عنقنا ؟! أم هل نجد طريقا للمصالحة بين الاتجاهين بحيث نفى بالأمانة ، فى نقل الكلمة فى الحدود الممكنة التى لا تصدم الجمهور ؟!

الواقع أن هذه القضية كانت من أعقد القضايا التى واجهتنى فى التنفيذ ، وقد اضطررت الى قضاء أيام طويلة فى البحث عن مخرج مشروع ، فأعدت قراءة نظريات بريخت، وأخذت ألتهم كل ماتقع عليه من كتب كبار النقاد فى العالم ، ثم أخذت أتلمس فى ملاحظات بريخت المدونة على « الانسان الطيب » وغيرها من المسرحيات مايثير لى طريق الحل .

ولقد وجدت فى مجموعة كتابات وملاحظات بريخت المنشورة فى كتاب Theaterarbeit. والتى نقلها جون ويليت John Willet. فى كتابه «مسرح برتولد بريخت ـ لندن ١٩٥٩» مايعزز مسعاى الى التوفيق بين النهج الجديد ومزاج الجمهور ، والى التأكد من أن هناك كثيرا من الخلط فى تفسير نظرية الأداء الملحمى،

وبوجه خاص عند النظريين الذين لا يعانون مشقات التطبيق . من هذه الملاحظات ما يقول فيه بريخت :

« ليس صحيحا أن المسرح الملحمى يتطلب نبذ الانفعال من أجل مخاطبة العقل .. »

ويقول فى مكان آخر : « لقد تحققت من أن عددا كبيرا من ملاحظاتى عن المسرح يساء فهمها .. ومصدرة فى ذلك هو تلك الخطابات والمقالات التى تؤيدنى .. ولهذا فانا أحس مايحسه عالم الرياضيات عندما يقرأ : سيدى العزيز ، اننى أوافقك تماما على أن مجموع اثنين واثنين خمسة .. »

وقد تبين لى أيضا أن بريخت نفسه — فى صياغة للأورجانون القصير ١٩٤٨ ، قد عدل عن ذكر كثير من التفاصيل التكنيكية التى أثبتها فى ملاحظاته النظرية داخل مسرحياته أو فى الدراسات التى كانت تسبق أو تلى بعض هذه المسرحيات ، والتى كان يعطى فيها ارشادات للمخرجين بخصوص الاضاءة الساطعة والستائر المفتوحة واستخدام اللافتات المكتوبة والمضيئة ، واللجوء الى الأقنعة ، واكتفى فى التقعيد النهائى لنظرية فى العرض الملحمى بالتركيز على الفروق الموضوعية الجوهرية بين الصياغة الأرسطاطيلية والصياغة الملحمية الصالحة لانسانية القرن العشرين (نحيل الى ترجمة فاروق عبد الوهاب للأورجانون القصير فى العددين ٢٠ ، ٢١ من مجلة المسرح) .

ومن بين التطبيقات التى لجأت الى المصالحة بين تعاليم بريخت النظرية واحتياجات الجمهور، عروض « المسرح الصغير .Piccolo Teatro بميلانو ، وقد نشر المسرح فى سجل أعماله تقديما وصفيا لعرض « الانسان الطيب » (١٩٥٨) وقال فيه :

« ... لقد وضعتنا محاولات تجسيد هذه المسرحية على المسرح أمام التزامات ذات طبيعة مطلقة . ان كل ما كان يمكن التسليم بامكان قبوله عند اخراج مسرحية « أوبرا الثلاثة قروش » ، ونعنى بذلك **نسبة مئوية ضئيلة من المصالحة بين جفاف المنهج البريختى ، والمفاجاة المتوقعة من جانب جمهور** تعود منذ زمان طويل على التعامل مع الواقعية السينمائية ، أصبح يشكل بالنسبة لنا خطورة شديدة أمام نص بلورى الدقة ، تركيبى المعمار ، كنص «الانسان الطيب» .. »

وعلى هذا فقد انتهيت الى امكان اخضاع النظرية الأكاديمية لضرورات بيئة التطبيق ، ووضعت للمصالحة هذه الخطة :

(أ) أداء الممثل :

الممثل يعرض الشخصية ولا يتقمصها ، انه يمنح الشخصية الحياة من امكانياته الصوتية والحركية ، ولكنه يدفعها أمامه ، عارضا اياها على الجمهور ، معلقا على تصرفاتها بين آن وآخر بنبرة صوت واع ذهنيا ، أو بحركة تنبيهية ، يلجأ الى المبالغة اللونية أو الحركية التى يقصد فيها المؤلف الى تنبيه ذهن الجمهور الى عناصر المأساة الاقتصادية أو الاجتماعية ، أو بوجه خاص الى عيوب النظام الرأسمالى ، بشكل يصدم المتفرج ويجعله يفكر ، ويجعل ارادته تنشط التغيير .

وقسمت الممثلين الى مجموعات صوتية متميزة بحسب الطبقة الاجتماعية ، فمجموعة الفقراء والمحتاجين يتميزون بصياغة صوتية تجمع بين المسكنة والشراسة واللامبالاة ، فى حين ينهض بينهم صوت شن ليقيم التوازن بلطفه وحنوه واستسلامه لجشعهم واستغلالهم . ومجموعة المتطلعين البرجوازيين (الطيار يانج

صن ، أمه ، السيدة مى تزو ، الحلاق شوفو ، رجل البوليس) تتميز بصوت لين يتبدى فيه الملق والنفاق أحيانا ، والغرور والعنجهية أحيانا أخرى ، وينهض وسطهم صوت شوى تا (الوجه الآخر لشن تى) يمثل القوة والجبروت والوحشية والمكر الذى تتمتع به الرأسمالية المستغلة أمام المجموعتين .

وبين هؤلاء وهؤلاء ينسجم كورس الآلهة فى نغمة ميلودرامية ساذجة جوفاء ، تثير حنق المتفرج بعجزها أمام الصوت الحائر المتسائل للسقا وانج .

وقد طلبت الى جميع الممثلين أن يمنحوا الشخصية انفعالها مع السيطرة الذهنية الدائمة ، وعدم الاستسلام طويلا لما قد يتورطون فيه من لحظات الاندماج ، ماتلبث أن تقطعها عوامل تغريب وتشتيت كثيرة ساعددها فيما بعد .

أما الحركة المرسومة للشخصيات ، فهى حركة طبيعية نابعة من مقتضيات الحدث المتضمن فى الكلمة ، وتكسرها التواءات لا عد لها نحو الصالة لمواجهة الجمهور ، خصوصا فى اللحظات التى تتطلب التنبيه .

وفى اعتقادى أن ممثلى مسرحية « الانسان الطيب » قد خرجوا من التجربة بكم وفير من التدريب على هذا المنهج الجديد ، وأنهم قد وفقوا جميعا فى تجسيد أحداث النص تجسيدا توضيحيا نبه الجمهور حقا الى كثير من سوءات النظام الرأسمالى التى ما تزال تعوق تقدم مجتمعنا الثورى الاشتراكى ولقد كشفت هذه المسرحية حقا عن جوهر كثير فى أفراد فرقة مسرح توفيق الحكيم وبوجه خاص ما يتميزان به من القدرة على العزف الجماعى المتناغم ، ومن الوعى الشديد بمسئوليتهم قبل فنهم ومجتمعهم ، الأمر الذى جعل النقاد والمثقفين يتمنون أن يخصص هذا المسرح لانتاج مسرحيات هذا المنهج الملحمى الجديد .

(ب) الأغانى والموسيقى

كان من قبيل الامعان فى تحطيم الحواجز بين الجمهور العريض انى فكرت فى استبعات موسيقى وألحان بول دساو المؤلف الألمانى،رغم أنها استخدمت فى معظم عروض المسرحية فى العالم ، وان أشعر الى نجم التاليف والموسيقى الشعبى فى مصر ليلحن الأغانى الجماعية بوجه خاص ، وكان طبيعيا والحالة هذه أن يلتئم الثنائى سيد مكاوى ،صلاح جاهين ،ليضاعف جرعة المتعة الفنية المشهية فى العرض .

ولقد دارت مناقشات كثيرة بين صلاح جاهين وسيد مكاوى وبينى أثناء اعداد الأغانى وألحانها ، ومن أهم القضايا التى ثارت فى هذه المناقشات :

هل تترجم الأغانى والأشعار ترجمة حرفية بصرف النظر عن ضرورات الصياغة فى الشعر العربى ، وبصرف النظر عن غرابة كثير من التعبيرات البلاغية الألمانية ، وبوجه خاص بعض التشبيهات المشتقة من مقولات وأمثال شعبية المانية ؟!

ولكن ما هى الحكمة فى التزام حرفية الترجمة اذا كان الهدف النهائى من النص والعرض أن تصل الأفكار الاقتصادية والاجتماعية الى المتفرج من أقرب الطرق ؟! لقد جرب صلاح طريق الأمانة الصارمة فىالنقل فى بداية العمل ثم أبد عدم ارتياحه للنتيجة واتفقنا فىالنهاية على وجوب التزام الأمانة قبل الأفكار ، لا قبل الألفاظ والصياغات ، وبالفعل وجد الشاعر نفسه تجاه سيل من الصياغات الشعبية القريبة الى الجماهير ، دون أن يكلفه ذلك تعديل فكر بريخت وقد أشرت عند الحديث عن لغة



سميحة ايوب في مشهد من « الانسان الطيب »

الترجمة الى أغنية « فى المشمش » التى استعار لها الشاعر هذه المقولة الشعبية المصرية بدلا من « الليس يوم » أو « اليوم الذى لن ياتى أبدا » أو « اليوم المستحيل » وفى أغنية أخرى عنوانها فى الأصل « الفيل الثانى » يغنيها الفقراء الذين تحولوا الى عمال يستغلهم شوى تا فى مصنعه ، وتشير الى التطلعات البورجوازية عند الطيار المتعطل«يانج صن»، استبدل الشاعر الفيلة بالأحصنة ، تقريبا للصورة من واقع المتفرج المصرى ، ذلك أن الفيلة تستخدم فى الصين ، وهى بيئة المسرحية ولكنها لا تستخدم فى مصر ، ولقد أعطى « صلاح » لنفسه فى البداية حرية أوسع مما تحتمل الصورة فى هذه الأغنية بالذات ، امعانا فى ربط الاحداث السياسية للمسرحية بالقضايا المصرية ، فاستبدل كلمة « الميجر » بكلمة « الباشا » ، على هذا النحو :

سبعة أحصنة كانت تعمل للباشا
ووراء الكل حصان ثامن يتمخطر
السبعة فحم والثامن كان بغاشا
والثامن كان على أخوانه يتأمر
يلله ·· وطى ·· قدم ·· خطى
أرض **الباشا** مليون فدان

ولكن من خلال التجربة ، تبين لنا أن التصرف بهذا الشكل قد تناول الأرض الأصلية للمسرحية ، وأنه يؤدى فى هذه الحالة الى اضطراب فى البيئة الموحدة للعمل وللشخصيات واستقر الرأى على تعود الكلمة الأصلية « الميجور » ·

على أن نسبة الدماء المصرية الموجودة بالعرض ، والتى كانت داخله فى تخطيطه منذ البداية ، قد تحققت بطريقة غير مباشرة فى كثير من العناصر ، وبوجه خاص فى ألحان «سيد مكاوى» التى تعتبر بحق شديدة الأصالة فى مصريتها وفى شعبيتها ، وسيرا ــ مقصودا أو غير مقصود ــ على درب سيد درويش ·

وأود بهذه المناسبة أن أنبه الى أن بريخت قد دعا فى كتاباته الفنانين الأجانب ممن يتناولون أعماله ، الى محاولة نقلها الى بيئتهم بالشكل الذى يحقق الهدف الأيديولوجى الأخير المقصود منها ، لأن بريخت لم يكن يصوغ مسرحياته لتصبح آثارا فى متاحف الأدب والفن بل لتؤدى رسالة انسانية ثورية ·

والمدقق فى أداء الممثلين ، سيكتشف بسهولة أننى لم أهتم كثيرا بتحقيق تفاصيل الصورة الصينية التى نطالعها فى الكتب ، بل اكتفيت من الشكل الصينى بالاشارات الخفيفة التى حققتها الآنسة سكينة محمد على فى الديكور والملابس ، ثم تركت الممثلين يؤدون بلهجتهم المصرية العامة ، متعمدا أن أتحاشى

ـ ما أمكن ذلك ـ اللهجات الاقليمية المغرقة فى محليتها ٠

وطلبت الى السيدة عواطف عبد الكريم أن تؤلف الموسيقى التصويرية للمسرحية ، ووضعت بين يديها ـ بالاضافة الى النص ـ التفسير المصرى الذى أسعى الى تحقيقه ، وموسيقى بول دساو ، ومجموعة من التسجيلات الموسيقية الصينية أهدانية الزميل الفنان هبة عنايت ، وبعد حوالى شهرين من الدراسة والبحث ، قررت أنها تميل الى الاستغناء عن كل هذه الخامات ، والى تأليف جديد يقوم على تصورها للحدث الانسانى الرئيسى الذى تمثله قصة « شن تى » وصراعها مع مواصفات وأخلاقيات المجتمع الرأسمالى، مستعينةببعض الجمل الموسيقية من ألحان سيد مكاوى ، لخلق وحدة فى التكوين الموسيقى للعمل ٠ وتحدثنا كثيرا فى وظيفة الموسيقى فى مسرح بريخت ، واتفقنا على أنها تقوم أساسا بوظيفة المصادمة والتشتيت للانطلاق العاطفى للجمهور (التغريب) ، ولكننى كنت أعرف مقدما أن موسيقى عواطف عبدالكريم ستأتى فى النهاية قمة فى دراميتها ، والواقع أننى كنت أحب أن تأتى كذلك ، لتتوازن مع كم الشعر الهائل فى « الانسان الطيب » ولتقوم بدورها فى تفجير مأساة « شن تى » ، لأنها ـ على حد قول برنارد ذور ـ خط أساسى وجوهرى فى العمل ، وبدونه تتحول المسرحية الى مقال سياسى جاف ومباشر ، وهو أمر يتنافى مع عظمة الصياغة الفنية عند بريخت فى المرحلة الملحمية : « ان العلاقة بين الظاهرة ونتائجها الموضوعية عند بريخت ، فى الانسان الطيب على وجه الخصوص ، ليست مباشرة ٠٠٠ ان هذه العلاقة لا تتأتى الا عن طريق المأساة الذاتية لشن تى ، لا بالتغاضى عن هذه المأساة والتركيز على أسبابها » ٠

(ج) الديكور والملابس :

الفنانة سكينة محمد على من شباب الفنانين التشكيليين فى المسرح ، الذين يواظبون على مواصلة الدراسة والتحصيل الفنى والانسانى، وهى من القليلين الذين يكونون معى فى العمل ثنائيا شديد التقارب الفكرى وثيق التفاهم ، (وعلى نفس المستوى الفنانة سميحة أيوب بين كبار الممثلات ، ولهذا لاحظ الكثيرون من المعلقين أننا نكثر من العمل معا ، وأن أعمالنا التى نشترك فيها بمجهودنا الثنائى مرضى عنها من الجمهور والنقد فى الغالب) ٠

والحقيقة أن هذه الظاهرة ليست بدعة جديدة ، بل انها تتكرر كثيرا عبر تاريخ المسرح منذ القدم ، والقارىء لتاريخ المسرح ومذكرات المسرحيين فى عصر الأحياء يلتقى بثنائيات شديدة الارتباط فى العمل المسرحى مشهورة ، وربما كان السبب الأساسى فى هذه الظاهرة أن عمل المخرج بطبيعته عمل فكرى تفسيرى ، وأن التفسير لا يظهر الا من خلال الطاقم الذى يتعاون مع المخرج فى التصميم والتنفيذ والأداء ٠

وسكينة ـ كما قدمت ـ تمتاز عن غيرها من مصممى الديكور بأنها حضرت معنا فى المسرح القومى تجربة المخرج الألمانى « كورت فيت » ، واستوعبت تعاليمه المستقاة من بريخت نفسه بعد أن هذبتها وقومتها التجارب الكثيرة ٠

واتفقت مع سكينة منذ البداية على مبدأ

ضرورة انتقال مسرحيات بريخت إلى الأقاليم

التفسير المصرى الذى ينبع من التجربة الانسانية لمجتمعنا ، بكل ما فيها من معاناة لاستغلال رأس المال والمستعمر فى صوره المختلفة ٠

وقد وفقت سكينة ـ من وجهة نظرى ، ويوافقنى فى هذا كتابات النقاد ـ فى ابداع خلفية جديدة ومتفردة وواضحة الدلالة لتفسيرى للنص ، اذ لجأت الى استخدام صورة الدولار الأمريكى والأرقام الخرافية اللا نهائية بالحروف الانجليزية ، على ظلال من أبراج حقول ومصانع البترول ، التى تعتبر اشارة صادقة لسيطرة المستعمر الأجنبى فى قلب أفريقيا حتى اليوم ٠

كما حققت جانبا جوهريا من الأشكال التى يدعو اليها بريخت فى عرض مسرحه ، بالواجهة التى تحمل عددا من اللافتات يتضمن نماذج للأوضاع المقلوبة فى المجتمع الرأسمالى ، كالثلاثية : الفقر حشمة ، الجوع نعمة ، الجهل حكمة ٠٠ وبعض « الماركات » المشهورة لرأس المال الأمريكى ٠

وهذه اللافتات والماركات تقوم بوظيفة تمهيد ذهن المتفرج لمناقشة مايتلقاه ، وذلك قبل بدء العرض بوجه خاص ٠

أما جسم الديكور ، فقد نجحت سكينة فى أن تسير فى على النهج البريختى بكل أمانة ، فحققت صورة واقعية تلخصية لدكان شن تى والمطعم ، والمحكمة ، والمصنع ، مستعملة خامات تشير كلها الى البيئة الطبيعية لأحداث المسرحية (الحصير والخيش والخشب الكسر الذى يبدو خامة طبيعية ، وبراميل الحانة) ٠

وكان على « سكينة » أن تحل مشكلة تعدد المناظر وسرعة حركتها ، فالمسرحية تنتظم عشرة مشاهد وستة فواصل ومقدمة وخاتمة ٠ وقد نجحت فى استغلال فراغ المسرح رأسيا وأفقيا ، ووجدت حلولا باهرة منحت المسرحية سرعة الحركة والتغيير ٠

أما عن الملابس ، فقد حققت الملابس قدرا كبيرا من الصبغة المحلية للشخصيات ، ولكن أهم ماحققته هو تمييز كل مجموعة من الشخصيات ونسبتها الى طبقتها الاجتماعية ، حتى أمكن أن نلاحظ من خلال حركة الشخصيات : كورس البروليتاريا ، وكورس البرجوازية وكورس الآلهة ٠

وقد لاحظ النقد أن ملابس الآلهة بالذات كانت عنصرا تشكيليا شديد الحسم فى ترجمة التفسير الاقتصادى المصرى للمسرحية ٠

ان أنسب خشبات المسارح لمسرح بريخت الملحمى هى تلك المزودة بالقرص المتحرك وذلك لكثرة المناظر وتتابعها ، ولا شك أن هذه الحقيقة هى التى جعلت « كورت فيت » مخرج « البرليز انسامبل » يطلب الى المسرح القومى انشاء القرص المتحرك بمسرح الأزبكية ليستخدمه فى عرض مسرحية « دائر الطباشير القوقازية » ، ولكن لما كان ضروريا ، كما بدا للنقد وللجمهور أن تنتقل هذه المسرحيات بصورة واسعة فى أقاليم الجمهورية لتقوم بدور أكمل فى نشر كلمتها الانسانية الثورية ، فقد كان من المستحسن ألا نربط العرض بالقرص المتحرك ، لاستحالة نقله الى الأقاليم أو تنفيذه بمسارحها ٠

(د) التفسير :

لم يعد فنان المسرح - شأن أى فنان آخر - يستطيع أن يتخذ لنفسه فى عصرنا موقفا محايدا قبل العمل الفنى .. لم يعد قادرا على الاكتفاء بالتجسيد أو بالعرض ، أو بمجرد التعليق . ولا شك أن المدرسة الجديدة التى أبدعها ب. بريخت كان هدفها الأول والرئيسى أن تحدد فى صياغة النص وصياغة العرض هذا الموقف تحديدا لا يقبل الشك ولا يحتمل المصالحة . وعندما يعقد بريخت مقارنته المعروفة بين المسرح الدرامى والمسرح الملحمى (نشرت ترجمة هذه المقارنة عدة مرات ، ويمكن مراجعتها فى العدد (٣٠) من سلسلة روائع المسرح العالمى ، مقدمة ترجمة « دائرة الطباشير القوقازية » للدكتور عبد الرحمن بدوى ، وفى العدد (٦) من سلسلة مسرحيات عالمية ، مقدمة ترجمة « الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس » للدكتور عبد الغفار مكاوى) انما يكشف ، فى الحقيقة ، عن الفرق بين موقف الفنان المحايد فى المسرح الدرامى ، والفنان الملتزم فى المسرح الملحمى . ان بريخت لا يحدثنا بالمرة عن الالتزام ، بل انى لا أذكر أنى قرأت فى كتاباته هذه الكلمة ، ولكنه يصر على شرح وجهة نظره فى وجوب توجيه العرض بكل عناصره الى الكشف عن الحقائق المخزية التى ينطوى عليها التنظيم الاجتماعى فى المجتمعات الرأسمالية ، وعن أسبابها الحقيقية، والى الدعوة من خشبة المسرح الى البحث عن وسائل التغيير ، والى مباشرة هذا التغيير .

وهذه المقارنة لا تعنى أن المسرح الدرامى ، منذ أيسكيلوس حتى مسرح الغضب، لايتضمن موقفا ، انه يتضمن موقفا ما ، ولكنه موقف عاطفى ، يدعونا من خشبة المسرح الى التعاطف بشكل أو بآخر مع الشخصيات المسرحية ومآسيها ، دون أن يكون لهذا التعاطف أى أثر ايجابى فى فكر المتفرج أو فى ارادته ، بل انه قد ينتج أثرا سلبيا فى الغالب ، كأن يسيطر على المتفرج احساس بالتشاؤم الأسود أمام مأساة الانسان فى صراعه مع القدر (أيا كان معنى القدر) ، أو احساس بالاعجاب بالشخصيات العظامية والتطلع الى مستواها ،

وقد تكون هذه الشخصيات ذاتها سببا قويا فى كثير من مآسى الانسانية .. على أن العيب الأكبر فى جانب كبير من المسرح الدرامى أنه يقوم على تأسيس أخلاقى ، ولا يتعدى التحليل الأخلاقى الى التحليل العلمى : ان أيسكيلوس عندما يبكى مأساة الانسان أمام جبروت الآلهة ، وان راسين وكورنى ، وجيرودو وتوفيق الحكيم عندما يعيدون صياغة لقصص الميثولوجيا الاغريقية فى اطار عصرهم انما يكتفون بفلسفة الحقيقة القدرية ويكشفون عن مسئولية الانسان فى اطار فلسفى لا يتطلع الى وضع النقط على الحروف بطريقة تدعو الى تغيير الحقيقة الأليمة . وشكسبير فى مآسيه وملاهيه على السواء ، وموليير فى مسرحه الساخر من أمراض المجتمع ، وكذلك نجيب الريحانى ومحمد تيمور وعلى الكسار ويوسف وهبى ، مع التسليم باتجاههم جميعا الى تشريح العيوب الاجتماعية ، يكتفون بعرض صور تعكس هذه العيوب ، ولكنهم لا يتطلعون الى أكثر من تقديم مناحة فى الأعمال التراجيدية أو عيد صاخب فى الأعمال الكوميدية يذكرنا بأعياد اله الخمر العربيد ديونيزوس عند الاغريق .

والحقيقة العلمية الثابتة ، عند أرسطو ومن يدورون فى مداره ، أن الاثر الذى تحدثه هذه المناحة وذلك العيد الصاخب فى جمهور المسرح هو عملية التطهير ، التى تشكل الهدف الأوحد والأخير من العرض المسرحى الدرامى .

ولكن هل معنى هذا الاتجاه الأخلاقى العاطفى التطهيرى (الذى يقابل عملية غسيل المخ المشهورة عند المكارثيين فى عصرنا) يدعونا الى نبذ هذا الرصيد الحضارى الهائل من تراث المسرح الدرامى ؟! يقول بريخت ، ونقول معه : لا ، بل يجب أن نرشده وننتفع به . كيف ؟! هناك طريقتان حتى الآن : اما أن نعيد كتابة هذه النصوص بطريقة تدفع الشخصيات والأحداث فى طريق تعليمى ، وتنأى بها عن الطريق التحذيرى الاستهلاكى، كما فعل بريخت فى كثير من نصوص هذا التراث (« الكترا » سوفوكليس ، « دائرة الطباشير القوقازية » عن المسرح الصينى ، « أوبرا الشحاذين » لجون جى الانجليزى ،

« القديسة جون » لبرناردشو ٠٠) ، واما أن نصوغ العرض من وجهة نظر حديثة ، متخطين الأطار البيئى والمفاهيم القديمة الى اطار حديث ومفاهيم تعليمية حديثة ٠٠ وهذه مهمة المخرج المفكر المفسر ٠

على أن النصوص الملحمية عند بريخت لا تحتاج الى تدخل كبير من جانب المخرج والفنيين والفنانين الذين يعملون معه ، لأن هذه النصوص قد صيغت بطريقة علمية تضع النقط على الحروف فى رد كل المآسى الانسانية الى أصولها الاقتصادية ، ولا يبقى على الفنان بعد ذلك الا أن يقتنع هو نفسه أولا بتأصيل القضية الاقتصادية ، ثم يجد الطريق العلمى لتوصيل الحقائق الى المتفرج وللتأثير عليه فكريا وإراديا ٠

الا أن قضايا الاستغلال الرأسمالى والاستعمارى التى يقوم عليها مسرح بريخت الملحمى والتعليمى ، تأخذ طابعا خاصا فى كل بيئة وفى كل مجتمع ، لأنها مرتبطة بالتاريخ البعيد والقريب لكل من هذه المجتمعات ٠ ولنضرب لذلك مثلا بالقضية الرئيسية فى مسرحية « الانسان الطيب » : لا تستطيع أن تطلب الى الانسان أن يكون طيبا ومعدته فارغة ٠٠ أو — الطيبة لا تكفى لعلاج مأساة الفقر فى مجتمع غير عادل (رأسمالى) ٠ ٠لنفرض أننى أريد أن أعرض هذه المسرحية فى المملكة السعودية مثلا ، حيث لا يزال رأس المال هو القانون الأساسى للمجتمع ٠٠ هل أعرضها بنفس المفهوم الذى أعرضها به فى الجمهورية العربية المتحدة ، حيث قامت ثورة تدعو الى اقامة اشتراكية عادلة ؟!

لا ٠٠ ان الهدف والتأثير على ذهن المتفرج وإرادته يجب أن يختلفا فى الحالين : ففى الحالة الأولى لابد لى أن أنبه الأغلبية من الفقراء الذين يعيشون على فتات الأغنياء ، ويدفعون عرقهم ودماءهم ثمنا لرغيف أسود يسدون به رمقهم ، الى أن هذا الوضع لا انسانى ومتخلف ولا يقوم على أساس دينى أو دنيوى ، ولابد أن أستثير فيهم ملكات التفكير المنطقى السليم ، وأن أفجر فيهم ارادة التغيير ٠٠ أما فى المسرح المصرى — بعد خمسة عشر عاما من قيام الثورة الاشتراكية ، فيكفينى أن أذكر الجماهير بمعاناة آلاف السنين من سوءات الرأسمالية والاستعمار ، وأن أدعوهم الى التمسك بمكاسب ثورتهم ، وأن أثير ارادتهم الى الاصرار على استكمال البناء الاشتراكى بازالة المعوقات التى تعترض طريقه ٠

فالى أى مدى وفق العرض فى تحقيق هذا الهدف ؟!

هذا ماتجيب عليه كلمة النقد والجمهور ٠٠





فات الأوان

شعر: الحسانى حسن عبد الله

هــذه البســمة لا تفهمى ، نحها عنى فقد فات الأوان
لا تدلل فىّ قلبا ذاويا ، لم يجد عندكم فضل حنان
لا تهون من شقاء لم يهن ، لا تقل كان فما تمحوه كان
كيف ينسى دمعة نازفة ، فىّ طفلٌ لم يمته الحدثان
خاف يوما أن يرى منتحبا ، فانزوى ينشج فى غير أمان
خاف أن يسأل منكم سائلٌ ، فيم ذا الدمع ، فيعييه البيان
هــذه البسمة كانت بلسما ، لو تبدت قبل إيغال الطعان
أى جدوى الآن ؟ صدر مثقلٌ ، ودمــوع لا تمل الجريان
أى عون بعد أن قر الأسى ، بفؤاد عاش دهراً لا يعان
نحهــا عنى وعفواً ، أنتما تقصدان الخير لكن عاجزا
نحهــا عنى فما فى طاقتى ، أن يجيب البشر وجهٌ أو لسان
ولكم قلت أدارى حزنى ، وأرائيك وتأبى الشفتــان
يا شقيقى نفذ السهم فلا تنكأ الجرح ودعه للزمان .

عصر مفلس ..

.. ورجال عابرون

حول كتاب فتحى رضوان : « عصر ورجال »:

فتحى خليل

لا شك أن التأريخ لعصر ليس بالمهمة السهلة • كذلك من الصعب أن يتصدى مؤلف لعصر يقوم بتقييمه ثم يجمع الناس على دقة هذا التقييم وسداده • وخاصة اذا كان العصر أو صداه ما زال يعمل عمله المباشر فى المجتمع •• لم يسدل عليه تقادم الزمن ستاره بعد ولم يضعف أثره وتخفت ضجته •

ولهذا أعتقد أن كتاب الاستاذ فتحى رضوان « عصر ورجال » سيثير جدلا بين التأييد والرفض والسخط والاستحسان • لأن فى كتابه ما يشبع جوع تيار موجود فى حياتنا الفكرية الى النقمة على عصر ما بين ثورتى ١٩١٩ ، ١٩٥٢ • وهو العصر الذى تناوله المؤلف بالتقييم • وفى الكتاب أيضا كثير مما يرفضه تيار عريض يرى لهذا العصر حسناته وسيئاته ، بل قد يرى فيه بذور ما يتحرك على أرضنا الآن من أفكار وأحداث ، أو بعضها ، على أقل تقدير ، مهما بدت هذه البذور ضعيفة وشاحبة • ويرفض أن يقطع الوشائج بين عصر وعصر كأنها ألواح خشب تشق بمنشار •

والانطباع الأول الذى تتركه صفحات الكتاب ، التى اقتربت من السبعمائة ، هو انطباع الحزن • ينتابك احساس قوى بأنك عائد مباشرة من جنازة فرضت الظروف على مسيرتها أن تكون طويلة بطيئة • على رأسها ما يشبه الحادى ، ولكن رجزه ليس للطرب بل للرثاء وهو رثاء غير مألوف لأنه مشوب بلعنات حارة يختم بها الراثى مناقب الفقيد :

وحادى الجنازة هو مؤلف الكتاب •• أما الفقيد فهو جثمان عصر يقع بين ثورتين هما ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ •

وأظن أن المؤلف لم يكن يقصد أن يثير الاحساس بالحزن بقدر ما كان يقصد ان يثير السخط على ذلك العصر ورجاله ، ولكن منهجه قهر ارادته الأولى ، وأنتج خليطا من المشاعر كان حصيلتها نغما حزينا •

فقد قدم المؤلف لتاريخ الرجال الذين صنعوا أدب ذلك العصر وأفكاره •• بمقدمة طويلة تكاد تكون كتابا صغيرا ، جعلها خطبة الادعاء والحكم بالادانة على هؤلاء الرجال وعصرهم • فلما بدأ يروى حياتهم ، أو تركهم يروون هم حياتهم ، فرضوا وفرضت الأحداث



(فتحي رضوان)

نغما آخر ولهجة أخرى ٠٠ وكانت نتيجة الصدام ذلك الاحساس العام الذى يتركه الكتاب ٠٠ الحزن !

أول ما يثير الانتباه فى كتاب فتحى رضوان ٠٠ منهجه ٠

منهج غريب جدا بين المناهج ، ومن هنا فقد احتاج المؤلف أن يقص علينا قصة اختيار المنهج بحيث تظهر لنا حكمة الاختيار فلا نتورط فى انتقادات لا محل لها ٠٠ ولكن قصته لا تعفيه من النقد على أى حال ٠

كان المؤلف يريد أن يصف عصرا محددا يقع بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ ٠ وتراءى له أول الأمر أن يروى أحداث ذلك العصر البارزة كذكريات من خلالها تنمو أدوار حياة المؤلف نفسه ٠ أى أن يكون الكتاب تاريخا ذاتيا رحيبا له اطاره الموضوعى والاجتماعى ٠٠ ولكن المؤلف حسب حسبته وتبين له أن المشروع ضخم ، فعدل عنه ٠ ثم رأى أن يؤرخ للعصر من خلال التاريخ لكبار أدبائه ٠ وقد تراءى له حينا أن يتعرض للأدباء بدراسة مقارنة يربط فيها بينهم وبين نظائرهم فى الخارج وتتعرض للمذاهب الأدبية والتيارات السياسية التى تحركت على مسرح العصر ٠٠ ولكنه بعد طول تفكير رفض هذا المنهج أيضا وانتهى الى ما انتهى اليه ٠٠ وهو أن يروى قصة العصر من خلال رواية الحياة الخاصة لكبار أدبائه ٠٠ وهى عنده الحياة التى « تأتى بعد الحياة العامة مباشرة وتعلو الحياة الداخلية اليومية مباشرة »

ولئن كان المنهج الذى هم به المؤلف أولا ثم رفضه لأنه ينتج مشروعا ضخما ، هو المنهج الأمثل بلا شك ٠٠ ولئن كان المنهج الثانى الذى حاول أن يغرى المؤلف ، فنجح « فى مقاومة اغرائه والافلات من قبضته » على حد تعبيره ، هو أيضا منهج يتيح للعصر صورة أكثر وضوحا ٠٠ فان المنهج الذى استقر عليه آخر الأمر كان كفيلا بأن يكون نافذة على العصر لولا أن المؤلف قد تناوله بما يشبه التحطيم بلا ضرورة الا أن يكون التخفف من العبء ضرورة ٠٠ أو أن تكون العجلة ضرورة !

لقد كان المنهج الذى انتهى اليه هو أضعف الايمان بين المناهج، ولكن المؤلف تناول أضعف الايمان هذا بالشرط بعد الشرط حتى أفقده أغلب عافيته ٠٠ وهى كلها شروط هدفها التخفيف على المؤلف مثلما كان سبب اختيار المنهج التخفيف عنه ٠ وكل ما قاله المؤلف فى باب تفسير شروطه هى فى حقيقتها نوع من التبرير ٠

فيكفى لكى نبخس عصرا حقه فى التقييم السليم أن نفتح عليه نافذة واحدة يتراءى لنا من خلالها أدباؤه الكبار وتبدو سائر فئاته وطبقاته وأحداثه أشباحا ٠

أما أن نختار من هؤلاء الادباء من كتب كتابا عن حياته ، أو من كتب عنه غيره ما يشبه قصة الحياة ٠ وأن يكون قد اتصل بالمؤلف اتصالا مباشرا ٠ وأن يكون قد مات ٠ فهذه شروط تعسفية تفرض على العصر أن يقف أمام قضاته وقد فرض عليه أن يدافع عن نفسه متلعثما أو أن يتلو دفاعه من ورقة ممزقة ٠

ولكن ــ هكذا شاء الاستاذ فتحى رضوان ــ وهو المحامى العريق ــ لذلك العصر ورجاله ٠

وقد ساق المؤلف ــ لتهوين وقع القضية علينا ، مبررات هذه الشروط ــ وأهمها شرط الموت لمن يدخل جنته أو كتابه ــ فقال انه يخشى أن يقع لبعض الاحياء من أعلام ذلك العصر وهم على عتبة الآخرة أحد أمرين· الاول أن تنتاب أحدهم صحوة كالمعجزة ترد عقله شبابا بفكرة جديدة أو خاطر خطير أو ينتكس أحدهم وهو على أبواب الابدية ويكفر بكل ما دعا اليه ؟

ولمن لا يقنعه هذا التبرير ساق المؤلف تفسيرا آخر لاخراجه الاحياء من حسابه ، هو أن « تشكيلة » الموتى الذين ضمهم الكتاب « متعددة متنوعة والخسارة بتخطى الحديث عن الاحياء قليلة » ، وأيضا لان بعض الاحياء سيرد ذكرهم بحكم ترابط الحديث لا بحكم ضرورة الوجود ·

ومع الرضى بكل هذه الشروط فان الكتاب لم يستوعب الذين استوفوها !

كان المؤلف قد أعد فصلين من شخصيتين استوفتا شروطه ·· وأعلن عن ذلك في مقدمته · ولكن جثمانا مديدا ، هو جثمان الدكتور هيكل ، جار على المساحة المخصصة لهما وفرض عليهما انتظار كتاب جديد ·

كذلك كان المؤلف قد أعلن عن فصل جمع فيه بعض من لم يستوفوا كل الشروط ــ من باب التخفيف على المؤمنين ــ ولكن المؤلف عاد الى تشدده وأخرجهم من جنته دون اعتذار ·

غير أن الحياة لا تبقى لحى ·· وبينما الكتاب بين التأليف والجمع والطبع والتجليد · يموت رجال كانوا قد استوفوا جميع الشروط الا شرط الموت ·· فلما استوفوه أصبح من حقهم هذا البيان الذى ختم به المؤلف كتابه يعلن فيه أن مكانهم محجوز فى كتاب قادم الى جانب من استوفى الشروط ولم يتسع لهم كتابه الاول !

هكذا ·· وبهذا المنهج الفريد يغلق فتحى رضوان نافذة بعد نافذة على ساحة العصر الذى أرخ له ، ويفرض علينا :

* أن نرى العصر من خلال الحياة الخاصة لادباء ··

* ماتوا !

* وكان المؤلف يعرفهم ولو معرفة عابرة !

* وأن يكونوا قد ألفوا عن حياتهم أو ألف عن حياتهم غيرهم !

* وأن يكونوا قد أدركوا ــ بشروطهم مستوفاة ــ سلم سفينة سعتها ٦٧٠ صفحة قبل أن تقلع ·· والا فعليهم أن ينتظروا عودة السفينة فارغة الى الشاطىء لتنقلهم الى مرفأ التاريخ ·

كل هذا دون أن يكلف المؤلف نفسه مئونة تأجيل النطق بالحكم على عصرهم ·· بل دشن به اقلاع سفينته فى أول رحلاتها ·

فأى شروط قاسية ·· وأى استبداد ؟

***

فى تقييم المؤلف للعصر فقرة يتيمة جميلة تكاد أن تكون أبدع فقرات الكتاب معنى ومبنى ·

يقول فتحى رضوان :

« لقد استطعت أن أرى هؤلاء الكتاب وهم يبنون أنفسهم ، ويبنون الوقت نفسه وطنهم ، منهم من كان يحمل الأحجار الثقيلة فوق كتفه ، ومنهم من كان يحمل بين كفيه حفنة من تراب ، المرة بعد المرة ، ومنهم من يحب أن يشارك فى البناء على الصقالات التى تركب خارج البناء ، ومنهم من يفضل أن يعمل فى التوصيلات الداخلية ، ومنهم من تشغله زخارف البناء ونقوشه أكثر مما يشغله الاساس الذى يقوم عليه · ولكنهم جميعا كانوا يودون أن يعيشوا حتى يروا بأعينهم بناء شامخا لامتهم · لاأستثنى حتى من لاجلد له منهم على العمل أو من كان يحب أن يلهو وهو يعمل » ·

هذه الفقرة الموحية التى تنضح بالعاطفة الحانية على رجال وعصر يرى مؤرخه ــ من خلال هذه الكلمات ــ أنه كان عصر بنيان له



(العقاد)



(المازنى)

أساس وله زخرف ،ومن عماله عمالقة جادون، وضعفاء فيهم دأب ، وانبساطيون يحبون أن يمزجوا الجد بالهزل ، ولــكن الامل الوطنى يسرى فى أوصـــــالهم على تفاوت فى قوته ورسوخه .

هذه الفقرة الغريبة فى سـوق كل أهله يصرخون فى وجه هـــذا العصر ورجاله ـ وأقصد بالسوق مقدمة المؤلف التى كرسهـا لتقييم العصر ـ ما تفسيرها ؟

ما تفسير هذا النشاز ؟

هنا نعود الى اعتراف المؤلف نفسـه بأنه كان أسير فكرة روادته وهو بسبيل التفكير فى كتابه ، وهى أن عصر ما بين الثـورتين كان عصرا ذهبيا .. ولكنه انتهى الى رفض هـذه الفكرة وآمن بنقيضها ..

وأغلب الظن أن هذه الفقرة كانت بصمة فكرته الاولى عن براءة العصر ، ظلت عالقة الى أن مهر الحـكم بالتجريم .. وبذلك أفلتت كتذكار لجدل داخلى تعرض له المؤلف وهـو يتأمل العصرقبل أن يقضى بحكمة فى قيمته .

وستجد فى كتاب « عصر ورجال » مثـل هذه البصمة ولكن دون مستوى هذا الوضوح. ودون أن تخفف من الاحكام القاطعة المانعة التى أصدرها على عصر ما بين الثورتين ،والتى لخصها فى قرار شـامل بافلاس ذلك ، العصر وافلاس رجاله .

يرى المؤلف أن ثورة ١٩١٩ كانت كأنها موجة سطحية ، أجهضت بسرعة ، ولم تخلف وراءها جديدا غير صدى هـديرها ، أما ما ـ قبلها ـ فى القاع ، فقد ظل على ما هو عليه الا من ذهب بالموت من رجال ما قبل الثورة ..

كل ما قاله الجيل الذى تحرك على المسرح بين الثورتين ، كان جيل ماقبل الثورة قد قاله ومضى . ما بعد الثورة لم يكن امتدادا لها بل امتدادا لما سبقها ، بل ان هذا الامتـداد كان أضعف من أصله . ويقول المؤلف أن القـدر هنا تدخل تدخلا غريبا . فان جيل ما قبـل ثورة ١٩١٩ مضى قبل أوانه . مات مصطفى كامل فى ريعان شبابه ، وغادر الخديو عباس خشبة المسرح شابا ، ومات على يوسف ومحمد عبده وعبد الله النديم ومحمد فريد حول سن الستين . هكذا غادر ذلك الجيـــل مسرح الاحداث دون أن يكمل دورته الطبيعيـــة ، وخطف جيل ما بين الثورتين الاضواء قضـــاء وقدرا . ولو سارت الامور سيرا مألوفا لحجب جيل ما قبل الثورة جيل ما بين الثورتين من أعلام الرجال .

ولقد ورث جيل ما بين الثورتين مدرستين سياسيتين ، هما مدرسة حزب الامة ومدرسة

الحزب الوطنى ، وظلت القضايا التى طرحتها المدرستان معلقة بين أيدى جيل ما بين الثورتين دون حسم .. ظلوا بهذا الميراث متأرجحين لاتتغلب فيهم جرثومة على أخرى ، وان بدت جرثومةحزب الامة أقوى ، لان رجاله كانوا فى الصدارة وتحت ضوء السلطة . ومن هنا « أفلس هذا العصر افلاسا مروعا » ..

« كبار كتابنا فى عصر ما بين الثورتين وعدوا بالتحرر وبالثورة وبقلب الاوضاع الفاسدة وباطلاق العقول من أسار ومجابهة دعاة القديم البالى فلم يفعلوا من هذا كله شيئا » .

أى أن أدباء عصر ما بين الثورتين كانوا يتوقون الى أن يقولوا كلاما عظيما ، وأن يقتحموا معارك كبيرة ، فاقعدهم الكسل والجبن . وبذلك حرموا شرف الريادة .

هذا العدد الهائل من الشعراء والكتاب والمؤرخين الذين ازدحم بهم مسرح ما بين الثورتين ، سواء فى صدارته أو فى خلفيته ، لم يترك لنا ما يستحق أن نسميه ارتيادا ، فقد سبق الى احراز فضلها جيل ما قبل ١٩١٤ . أما الجيل الذى انتقلت اليه القيادة بعدها فكان انتاجه جزئيا لعجزه عن أن تكون له نظرة شاملة . وهو جيل متشابه لاتعرف الفارق بين الواحد منهم والآخر ، فيما عدا فوارق الاسلوب .. فقد كانوا باعة أفكار متجولين .. وهى أفكار غيرهم لا أفكارهم ، لان الكتابة عندهم لم تكن معاناة روحية ، ولم تكن اعلانا عن عقيدة . وكان تحللهم الروحى هذا من أسباب تحلل العصر ومأساة ختامه .

كانوا يريدون .. ولم يطيقوا تحقيق ما أرادوه ..

وهذا الصراع بين الارادة والتحقيق .. بين الابداع والعقم والاقدام والاحجام ، هو الذى يفسر لنا ـ كما يرى المؤلف ـ ظاهرة بيضة الديك فى حياة هؤلاء الرجال .

ثمت أسطورة تقول ان الديك يبيض مرة فى العمر .. وهكذا فعل أغلب رجال هذا العصر من المفكرين .. كانوا يتوقعون أن يكونوا طليعة فكر علمانى متحرر ، فلم يصمدوا على هذه الرسالة ، أو اكتفوا منها بالقشور .. فاذا صح عزم بعضهم فليس أبعد من بيضة الديك الاولى .. والاخيرة .. وبعدها العقم أو الانتكاس . هكذا فعل على عبد الرازق بعد أن باض بيضته « الاسلام وأصول الحكم » وكذلك صنع طه حسين بعد أن باض بيضة « الشعر الجاهلى » .

كل ما أنتجه هذا الجيل لايستحق البقاء « كان كل ما يقال أو يكتب مكررا معادا فلم يؤثر عن كتابنا جميعا فى هذه المرحلة كلام يستحق أن يخلد » ..

هو جيل بلا ثمرة .. وما تصوره ثمرة من جهدهم كان ـ فى حقيقته ـ ميراثا صار على أيديهم فجا ، وفقد على أيديهم طلاوة الجدة بالتكرار . بل ان بعض مادبت فيه الحياة من الفنون بتأثير ثورة ١٩١٩ ، سرعان ما فقد جذوته بين أيدى جيل نفض سلاحه من يده .

كان العصر فى جملته عشوائيا جزئيا فاقد الايمان فاقد الرغبة فى التغيير .. تتراءى مصر من خلاله كان أهلها « يعيشون فى انبساط ودعة .. يمرون فى عصر سعادة ورخاء » . وهذه الصورة العامة تعكسها حياة أدباء العصر .. هم أدباء يتنزهون بين أفكار غيرهم دون أن يطيقوا جهد تحصيل أفكار أصيلة . معاركهم زائفة بلا حرارة تكاد تكون جزءا من ديكور التسلية والا سترخاء . هم اتكاليون سطحيون يرتحلون بخفة دون أن يقفوا على محطات فكرية يتأملون فيها قضية ، والنادر منهم من صمد على رأى ، وحتى هذا النادر لم يسلم من السقطات .

وعلى أكتاف رجال غير ملتزمين لم يكن هناك أمل فى انتاج ملتزم ولا مؤسسات فكرية راسخة . من هنا جاءت الجامعة عقيما ، والصحافة بائسة لا يدوم منها غير الغث ، أما السمين فيختم رحلته القصيرة بين برائن العصر بلا ضجيج .. كذلك كانت الاذاعةوكان المسرح وكان الغناء ..

هو عصر استرخاء . كان يمكن أن تتغير



(طه حسين)



(محمد حسين هيكل)

أحداثه لو أن أدباءه ‥ « أدركوا رسالتهم على صورة أخرى ولو أن الوقت اتسع لهم ليقرءوا ويستوعبوا ما قرأوه ويقفوا عند شيء من هذا الذى قرأوه وقفة تأمل ودراسة ‥ لأفضى ذلك الى عقيدة متكاملة كانت خليقة أن تدفعهم قطعا الى أن يلعبوا دور المناضل المستبسل » ·

***

حاول الاستاذ فتحى رضوان ـ بعد أن أدلى بهذا التفسير القدرى لمجرى الاحداث ، وربط فتور هذا المجرى بفتور همة الادباء فى الدرس والتحصيل والتأمل ـ حاول أن يستكمله بتفسير أدق · ورأى أن الفتور العام والخواء الفكرى للادباء يعود الى أن مصر كانت محرومة من الازمات العامة والخطر المحدق والمحنة المشتركة ‥ وكانت الطبقات الشعبية واهنة القوى ، وكانت عقيدة حزب الامة ـ حزب الهدنة والاعتدال ـ تنخر فى العظام ، وكان الاحتلال جاثما على الصدور وخاصة فى القمة ‥

وهذا التفسير يحمل بعض الملامح السديدة ـ لا كلها ـ لسلبيات مرحلة الانحسار التى أعقبت ثورة ١٩١٩ ‥ ولكن هذه السلبيات اتخذت فى تقييم المؤلف للعصر سمة التعميم ‥ وهذا خطؤه ·

من غير المعقول أن نحكم على الجامعة بالعقم ، وعلى اكتاف الذين خرجتهم يقوم بنيان عصر ثورة ١٩٥٢ · ولا يمكن أن نحرم الجامعة من شرف صنع الاحداث التى خلقت مرحلة الغضب فى منتصف الاربعينات وأول الخمسينات ‥

ومن غير المعقول أن نلغى تراث طه‌حسين، والعقاد ، والمازنى ، والحكيم ، وأحمد أمين وسلامة موسى ، وهيكل ، والرافعى ،ومندور، وبيرم ، وحقى ، وعشرات غيرهم ‥ ونحكم عليه بأنه كان اعلانا عن بضاعة آخرين ، وكان تنقلا خاطفا متسرعا بين أفكار غيرهم ، وأنهم لم يجتهدوا ولم تكن لهم عقيدة ولا نظرة شاملة ·

ومن الظلم أن نرد كبار كتاب ما بين الثورتين ـ جملة ـ الى حزب الامة ، ونحسبهم على عقيدته بالسهولة التى ردهم بها المؤلف ·

ومن الظلم أن نقطع ما كان بينهم وبين الجيل الجديد من صلة الريادة والتعليم والتمهيد ، والا تصورنا جيلا بلا آباء قفز الى المسرح ابتداء وبلا مقدمات ·

ولا يمكن ـ الا اذا كنا متعسفين ـ أن نفسر العودة الى التراث العربى على يد طه حسين ، وأحمد أمين ، وأمين الخولى ، نكوصا

على الاعقاب ، أو ردة • فان هذه العودة كانت ثورة فكرية فى الحقيقة ودعامة لما يبدو لنا الآن من نظرة شاملة الى موقعنا الفكرى والاجتماعى فى العالم الذى نشارك فيه ••

كما لا يمكن أن نرد ازدهار القصـــة أو تطور الشعر الى ما تطور اليه وازدهار المسرح الى عصر ما قبل ١٩١٤ ، دون أن نرى الاثر المباشر لجيل ما بين الثورتين على حياتنــــا الادبية كلها ••

ولا أظن أن تراث طه حسين والعقاد يمكن أن يوصم بأنه انطباعات رجلين متسرعين لافكار غربية قرأوها ولم يستوعبوها ضنا بالجهد وميلا الى الدعة •

ولا أصدق أن يكون تراث أحمد امين الذى كاد يفقد بصره من العكوف على الدرس والبحث والتأليف هو قبض ريح وحصاد هشيم •

ومن المســـتحيل أن نراهم ـ كما رآهم المؤلف ـ متشابهين اللهم الا فى الشـــكل والاسلوب ••

وهذه النتائج التعسفية التى خرج بها المؤلف عن عصر ما بين الثورتين ، وضمنهـــا مقدمته الطويلة •• تهاوى بعضها حين واجه الذين أرخ لهم وجها لوجه فى فصول الكتاب •• وقد تهاوى بعضها على يديه ومع ذلك لم يعد الى تقييمه العام بالتنقيح والتعـــديل والتحفظ •

وهذا التناقض يحتاج الى تفسير ••

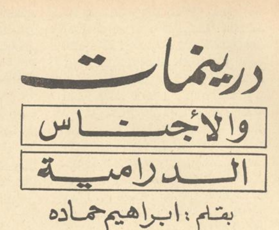
ولعل المنهج المبتور الذى وضعه المؤلف خطة لعمله قد حجب عنه بعض معالم الطريق وبدلا من أن يكتشـف أنه حيال عصر انتهى دوره • حكم عليه بأنه لم يكن له دور !

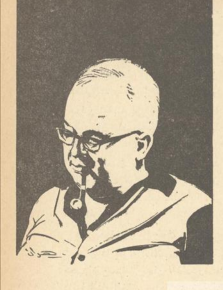
ولعل تفاؤله القديم المبالغ فيــه ، والذى كان يضمره لجيل ما بين الثورتين ، وعشقه لهذا العصر حتى لقد هم لحظة أن يســـميه العصر الذهبى » •• ثم خذلان هـذا العصر لامله المسبق فيه •• قد جعله ـ خروجا على الموضوعية ـ يتخذ موقفا انتقاميـا من العصر ورجاله •• فلامه على كل شىء ، وحرمه من كل شىء ، وحكم عليه بالعقم والاحباط والاخفاق •

ولعل التسرع والعجلة •• وهو شىء أخذه المؤلف على رجال الجيل الذى أرخ له •• أدى الى هذا الخلل الملحوظ بين المقدمات والنتائج، بل بين فقرات الفصل الواحد فى الكتاب •• كان الكتاب « قزان» هائل أقيم على نار مبعثرة مضطربة أنتجت طعاما فيه الناضج والنيىء ، وفيه الحساء وفيه الزبد ، وفيه ما احترق وما بقى على حاله لحظة أن سقط فى القزان •

ولكن الكتاب محاولة فيها انحياز كما قال المؤلف نفسه • وفيه جهد ولكن أكثره هـــو جهد هؤلاء الرجال الذين لامهم أعنف اللوم ، وجهدهم هو مذكراتهم الشخصية التى نقلها المؤلف عنهم واســتغرقت جانبـــا كبيرا من صفحات الكتاب • فليكن ذلك فضلا يعوضهم ما لحقهم على يديه من زجر ولوم وتأنيب •

فى العدد القادم يرد الأستاذ فتحى رضـــوان على هذا المقال





« ان كل فن يستغل الظروف التى يقدمها له عصره ، وانه لمن الصعب أن نتصور عصرا من غير ظروفه الخاصة به »

درينمارت

يعتبر درينمات ومواطنه ماكس فريتش حقيقة مجسمة لحلم قديم راود الادب السويسرى طويلا فى أن ينجب كتابا للمسرح على مستوى الكتاب المعروفين فى الأقطار الأوربية الأخرى . وهذان الكاتبان اللذان يكتبان بالألمانية يمكن أن تصفهما الدراسات المسرحية المعاصرة بأنهما أهم كاتبين دراميين فى ألمانيا الحالية .

والنتاج المسرحى والقصصى لدرينمات ـ الذى يهمنا هنا ـ اذا ما وضعنا فى الاعتبار عمره (١) ـ يمكن أن يعدكما وكيفا من الاعمال القيمة التى تستلفت اهتمامات الفكر المسرحى العالمى . وانه لمن دواعى الغبطة أن معظم مسرحياته تترجم باللغة العربية من لغتها الاصلية أولا بأول . وتقديمه الى مسرحنا العربى ككاتب مسرحى ضليع يقتضى تقديمه أيضا ككاتب له (رأى) فى النظرية الدرامية .

الواقع انه ليس لدرينمات نظرية خاصة فى الدراما يستنهجها الكاتب وتتراكم حولها التفسيرات ويصطرع الجدل النقدى . ولكن من خلال ملاحظاته على بعض مسرحياته ، ومن محاضراته التى يلقيها عن المسرح ، ومن الاحاديث التى يدلى بها الى الصحفيين أمكن أن يكون بطريقة غير مباشرة بعض « التهميشات النظرية » التى يمكن اعتبارها « موقفا » قد يحدد فلسفته ونظرته الى الحياة والدراما .

وبتأمل تلك « الملاحظات » عن المسرح ندرك بأن درينمات نفسه يشعر ببعض الحرج فى أن يسميها « نظرية » تتواكب مع عديد النظريات الدرامية . يقول درينمات فى مقاله « مشاكل المسرح » .

« المسرح بالنسبة لى ليس ساحة لاصطراع النظريات والفلسفات ، وانما هو آلة أحاول أن أكتشف امكانياتها بواسطة اللعب عليها» .

واذا ما تجاوزنا الصفحة التى ذكر فيها هذا التصريح الى الصفحة الثانية من نفس المقال وجدناه يناقش فى حماسة عدم جدوى التعاليم الارسطاليسية وعدم ملاءمتها للاشكال الدرامية الحديثة ، محاولا من خلال ذلك أن يفسر « وجهة نظره » التى يمكن اعتبارها ـ بكثير من التحفظ ـ مشروعا لنظرية صغيرة فى المسرح أو بالضبط موقفا خاصا به . وهذا التأرجح بين تشكيل نظرية ثابتة للفنان

(١) من مواليد ١٩٢١ .

لاستهدائها وبين تحرير الفنان من التحديد النظرى والالتزام بالقاعدة يظهر فى تصريحات درينمات المتناقضة • فقد ذكر فى ملاحظاته على Der Besuch der alten Dame

« أنا أيضا لى نظرية فى الفن — فقط للتسلية — ولكنى أحتفظ بها لنفسى » •

وفى اجابته على أحد الاسئلة التى وجهت اليه بشأن تفضيله لنظرية مسرحية على أخرى أجاب :

« ان الفنان يجب ألا يضع نفسه تحت رحمة نظرية تتلف مواده ، بل يجب أن يعالج أية مواد متاحة له حسب النظرية التى تتفق مع تلك المواد » •

وفى موضع آخر يقول :

« ان ما يقوله الكاتب المسرحى كرأى فكرى يجب أن يستقبل بحذر ، فأفكاره عن فنه تتغير دائما أثناء الخلق ، وهى عرضة لتقلب المزاج وطبيعة اللحظة الزمنية » •

وعلى أية حال ، فالمصدر الاول الذى يمكن الاعتماد عليه فى تخطيط موقف درينمات تجاه مخلوقاته المسرحية هو مقالته المعنونة «مشاكل المسرح»(٢) التى أعدت للنشر عن محاضرات القاها فى خريف ١٩٥٤ وربيع ١٩٥٥ فى أماكن متعددة فى سويسرا وألمانيا • وهذه المقالة تتناول جملة من الموضوعات المتشعبة المتصلة بالمسرح : والقواعد المسرحية ، والمتفرج ، والنقاد ••• الخ ، ولكن ما يهمنا هنا هو الاجزاء التى تبين آراءه فى الاجناس الدرامية ، وتفضيله لجنس على آخر ، وسنستعين فى غرضنا لهذا الجانب ببعض تصريحاته الاخرى التى لم ترد فى مقالته المذكورة •

ان رأى درينمات فى عالم اليوم يحدد رأيه فى الدراما • فهو يرى العالم كمكان مرعب موضوع على حافة هاوية عميقة ، وأن الله لم يعد يهدد ، ولا القدر يتوعد ويتحدى كما كان يحدث فى المسرح القديم ، ولكن هناك شىء آخر له نفس السلطة على ارهاب البشر • هذا الشىء الله أو التعاريف التى يختفى وراءها ولكنه الحوادث المفزعة الرهيبة : انهدام السدود بسبب سوء التصميم ، انفجار آلات ذرية بسبب سهو مساعد عالم فى معمل ، شبح الحرب •• وطريقنا يقودنا الى هذا العالم المجنون المحطم للأعصاب ، ان الانسان وهو يرى مارا خلال عالم غريب من الآلات المضجة تحفة تهديدات بالانفجارات السكانية والقنابل الذرية يشبه سائقا مهووسا • انه رجل سرق سيارة من أحد أقاربه واستعمل أعصابنا ودمنا كوقود لها ، ليس معه رخصة قيادة ولكنه وهو يسرع بلا مبالاة تجاه الهاوية يلقى ساخطا بكل المسئولية على الرياح • ومع هذا فان العالم — فى رأى درينمات — يدعو الى السخرية • وعلى هذا الاساس فان التراجيديا الخالصة — حسب المفهوم التقليدى — لا تلائمه على الاطلاق • وهو يرجع رأيه هذا الى بعض الاسباب أهمها :

السبب الاول أن طبيعة الدولة تغيرت تغيرا جذريا • فالتراجيديا القديمة — مثلا — كانت قادرة على وصف المجتمع الانسانى والدولة من خلال الاسرة كرمز • كانت الدولة لاتزال دولة الآباء وأخيرا أرض الآباء والجدود ، أما فى عالمنا المعاصر حيث تزداد التجريدات فالحالة تختلف تماما • فالانسان فى لغة الجغرافيا قد خطا من مقاطعة أو ولاية صغيرة العدد السكانى الى أخرى كبيرته • اليوم نرى أنفسنا وجها لوجه أمام منظمات دولية لها قضية خطيرة وهى أن الدعوة القائلة بأرض الجدود يجب أن تتناول بكثير من الحذر • ان الدولة فقدت شكلها • وبالضبط كما ان العلوم الطبيعية قادرة على أن تحلل العالم من خلال النظريات الرياضية فان الدولة يمكن أن توصف فقط من خلال الاحصائيات • القوة أصبحت اليوم شيئا يرى ويحس ، شيئا يأخذ شكله عندما ينفجر والدليل هو القنبلة الذرية •

والسبب الثانى الذى يسوقه درينمات فى التدليل على عدم ملاءمة التراجيديا اليوم هو أننا نفتقد الابطال التراجيديين • ان البطل لا يدفع فقط الحوادث الى الامام ، أو يقاسى قدرا معينا ينتهى بفجيعة ، بل هو أيضا يمثل

(٢) ترجمت المقالة الى الانجليزية ونشرت فى مجلة « تولين دراما ريفيو » أكتوبر ١٩٥٨ •

عالما معينا ، وعالمنـــا الذى لا يمـكن سؤلانه واستجوابه لايمكن تمثيله بأبطال • ان عصرنا لابطولى • وتراجيديات حياتنا الواقعة يخططها جزارو العالم ، وتخرجها الى حيز التنفيذ آلات فارمة •

ان تطور البطل التراجيدى خـلال العصور الادبية يبين أن مسيرته تجاه مملكة الكوميديا • ففى التراجيديا اليـونانية والشكسبيرية كان البطل دائما ينتمى الى الطبقة العليا من الملوك والامراء ، أو على الاقـل الى القواد وعظماء الحرب • ولكن بتوالى الزمن والتجريب الدرامى بدأ البطل ينزل بالتدريج فى السلم الاجتماعى والطبقى • فمثلا «لسنج» و «شللر» وغيرهما اختاروا أبطـالهم التراجيديين من بين الطبقة البرجوازية ، ومن هنا شاهد المتفرج نفسه على خشبة المسرح بطلا معذبا بعد أن شاهد ــ عند شكسبير مثـلا ــ بطـلا بعيـــدا عن واقعه الاجتماعى • ثـم تطور الاختيار الطبقى حتى أصبح البطل المأساوى رجلا بسيطا بدائيا ، مستواه الاجتماعى أقل من مســتوى المتفرج العـــــادى كفوير فى مسرحيــــة « بوخنر » المسـماة بهذا الاسم • هـــذا النزول قرب التراجيديا من الكوميديا التى كانت أبطالها ــ كمـــا هو المعروف تقليديا ــ من الطبقــات المتوسطة أو الدنيا • والعكس أيضا حدث • فشخصية المغفـــل الكوميدية أصبحت بمرور المعالجات الدرامية المختلفة شخصية مأساوية • وهــذا يدلل على ان التراجيديا والـــكوميديا تتقاربان •

والســـبب الثالث الذى يدعم به درينمات وجهة نظره فى لامـــلاءمة التراجيديا لعصرنا الحـــاضر هو الافتقار الى الاحساس الفردى بالمسئولية والشـعور بالذنب • فالتراجيديا تفترض سلفـــا : الذنب • اليأس • وجوب الاعتدال • الاحساس بالمسئولية •• الخ وفى عصرنا المضـــطرب ، « عصر تدهور الجنس الابيض » ــ حســب تعبير درينمات ــ ليس هناك ذنب فردى كالمفهوم القديم ، أو أشخاص مسئولون بعينهم •

اننا نسـمع دائمـا مثل هذا الترديد بعين الالفاظ أو بأخرى : « لم أستطع فعل أكثر من هذا » و « الحقيقة اننا لم نقصد أن يحـدث ذلك على هذا الشكل » • والواقـع أن الامور تحدث بدون فعل فرد معين يكون هو المسئول عن حدوثها حتى تتحدد المسئولية الفردية • اننـــا فى شكل جماعى مذنبون ومسئولون • وكلنا فى شكل جماعى أيضا نغوص فى خطايا آبائنا وجدودنا ونحن لا شئ أكثر من أحفاد ، وهذا هو حظنا الأشد نكدا •

سبب آخر يدعم به درينمات وجهةنظره فى التراجيديا ، وهو أن الفن شئ لايتكرر بذاته ، ولا يعاد فى أزمنة متوالية على نفس الصيغة • فانه من العبط مثلا محاولة كتابة مسرحيات على نمط مسرحيـــــات « شيللر » ، أو احتذاء الخطوط الفلسفية العريضة لكاتب قديم لمجرد شهرته ومكانته الادبية ، فشيللر كتب ماكتب لان العالم الذى عاش فيه استطاع أن ينعكس فى العالم الذى خلقه فى أعماله • لقد مارس شيللر الـــكتابة كمؤرخ لعصره ، وعلى هــذا الاساس فالتراجيديا اليونانية ــ بل أى شكل درامى ــ ما هو الا نتاج شرعى وطبيعى لاوضاع اجتماعية وأيدولوجية معينة ، انخلق وترعرع فى ظروفها الخاصة • وعلى هذا يجب ألا يفيد خلق التراجيديا لانهـــا ليست أسلوب هذا العصر •

والآن نتســـاءل : اذا كان عصر انتــــاج التراجيديا قد انقضى بمـــلابساته ، وعالمنـــا المعـــاصر فى رضعه القلق المضطرب لا يطيق النتاج المأساوى • هل يا ترى تتفق الكوميديا معه ؟

يعتقد درينمات أن عالمنا ، الذى قادنا الى القنبلة الذرية ومخوفها ، قادنا أيضا تجـاه التهكم والسخرية • ولكن هذا التهكم ماهو الا تعبيـــر عن الحواس والتناقض الحسى • انه شكل لشئ لا شكل له • واذا كانت التراجيديا ذاتهـــا ، التى تعتبر أكثر الاجنـــاس الفنية صرامة ، تفترض سلفا عالما له شكل وجودى، فان الكوميديا ــ على النقيض ــ تفترض سلفا عالما لا وجود له •

واذا كانت التراجيديا قادرة على أن تمـلأ المســـافة بين عالمين متبـاعدين فى الزمن بأن تجعل الاساطير التى خلقت فى أزمنة سحيقة ضاربة فى أعماق التاريخ تبدو كما لو أنهـا أحداث واقعية بالنسبة للمتفرج اليونانى، فان الكوميديا تخلق هذا التباعد •

وبينما التراجيديا تحتاج الى قليل من (الاختراع والاضافة) ، وذلك لوجود المادة القصصية جاهزة في الاساطير والخرافات (علما بأن بعض التراجيديات اليونانية مؤسسة على مواد خلقها المؤلف خلقا) ، فان الكوميديا في حاجة الى خلق هذه المواد الخام ، ومعالجتها حتى يتسنى ايجاد هذه المواد الخام ، وهنا نتساءل مرة أخرى : اذا كانت التراجيديا لا تتلاءم وروح العصر المأساوية ، والكوميديا الخالصة لا تزال أقل قيمة فنية وأدبية من التراجيديا فما هو البديل ؟

للرد على هذا السؤال يرى درينمات بأنه في الامكان خلق ما هو مأساوى من مواد ملهاوية • ويعنى بذلك أن التراجيكوميدى (٣) هو الجنس الدرامى الأكثر صلاحية لعصرنا • ان التراجيكوميدى رد فعل صادق يعكسه الكاتب المسرحى لعالم أمره مختلط • وهذا النتاج الطبيعى لهذا العالم سيعود بدوره ليمثل فى قلب هذا العالم • ومن هذا الموقف النظرى يحاول درينمات فى تطبيقاته الدرامية أن يستخدم عناصر كوميدية يطعم بها مواقف تراجيدية • ويرى أن التفكه والتندر أثناء الطقس المأساوى شىء كالتوابل • انه — فى مسرحياته — يواجه متفرجيه بعالم مخيف ومضحك معا ، ولكن يرى ضرورة مجابهته بشجاعة وبشىء من التندر •

الملاحظ أن التحليل والنتيجة التى وصل اليها درينمات تعتبر فى نظر النقد الدرامى نتاجا ذاتيا بحتا محدود الصلة بالموضوعية • فمن الواضح أن استنتاجه مقعد أصلا على تلمسات ذوقه الخاص ، وعلى تأملاته وتجاريبه ككاتب مسرحى خاضع لتأثير ظروف نفسية معينة أكثر منه محللا عقليا يدرس الظواهر الدرامية ويحللها ويقارنها • ان موقفه (النقدى) ناتج عن انطباعات خاصة ، روابطها بالشمول النظرى واهية •

وتبدو هذه الذاتية فى كثير من تصريحاته وتعليقاته • فقد قال فى موضع من مقالته المذكورة :

« ان المرء ليتكلم أحسن اذا كان يتكلم عن فنه الخاص » •

وبالاضافة الى تلك الذاتية فان درينمات مغرم باطلاق التعميمات دون أن يسوق مقدمات تحليلية مقنعة أو مناقشات تؤدى بالضرورة الى تلك النتائج •

كذلك يبدو درينمات فى كثير من تصريحاته متناقضا مع نفسه • فقد سأله أحد الصحفيين مرة : « ألا تتوقع أن تكتب تراجيديا خالصة فى يوم ما ؟ » ، فلم يجب درينمات على هذا السؤال بأن التراجيديا لا تتلاءم وروح العصر كما يعتقد ، بل أجاب بأنه نفسه غير صالح لكتابة التراجيديا •

ولعل أوضح عيب فى تعليقاته النقدية هو كثرة استخدامه للنتائج الدرامية العامة التى سبقه اليها الكثيرون منذ أمد طويل ، مثل حديثه عن لاضرورة الوحدات الارستطاليسية أو عن تطور البطل التراجيدى عند « ليسنج » و « شيللر » و «بوخنر» ، وكذلك نراه يسوق معظم أمثلته عن التراجيديا والكوميديا — للتدليل على وجهة نظره — من الادب اليونانى، ولا يهتم بالتعريف بالتراجيديا الحديثة التى تطورت مفاهيمها ومضامينها منذ اليونان حتى الآن •

ولكن مهما تكن ملاحظاته ذاتية أو متناقضة فانها — بلا شك — تخدم الناقد المسرحى عندما يتناول أعمال درينمات المسرحية بالذات • ان تلك التأملات توضح العوامل التى دفعته ليكتب هذا الجنس من الدراما بدلا من ذلك الجنس ، وتساعد الى حد ما على تفسير تلك الاعمال ومدى ثقافته كقارىء للنظرية الدرامية •

ان درينمات — لا جدال — فنان موهوب فى عالم الابداع المسرحى ، ولكن تأملاته فى النظرية الدرامية جد متواضعة ••

---

(٣) المزج من كلمتين تراجيدى وكوميدى للتدليل على جنس المسرحية أصبح أمرا شائعا ومحيرا بين كتاب الدراما المعاصرين فى أوروبا وأمريكا • و « أونيسكو » يسمى مسرحيته الكراسى مهزية مأساوية ( ) و « صموييل بيكيت » يسمى مسرحية فى انتظار جودوتراجيكوميدى ويسمى درينمات (الزيارة) كوميديا مأساوية ( ) فى حين نجد برخت لا يعير أى اهتمام لمثل هذه التسميات الناتجة من المزج بين الجنسين الأساسيين فى الدراما منذ أن خلقت التراجيد والكوميديا •

وقد ترجم أستاذنا المرحوم درينى خشبة كلمة « تراجيكوميدى » بالملهاة المفجعة ويمكن الاصطلاح على تلك التسمية •

رمبرانت

١٦٠٦ - ١٦٦٩

دكتور نعيم عطية



(رمبرانت)

- ١ -

الأب : الحمد لله ، ليس لى أن أخشى شيئا · اننى طحان ، أبيع الدقيق والجعة · طاحونتى على نهر الراين وحانتى مرفقة بها · كلما تكاثر الناس زادت مبيعاتى ، فالناس لا تستغنى عن الخبز كما لا تستغنى عن الجعة · الشبع والارتواء هما هدف الانسان ، وأنا أفى بهذه الاحتياجات (يتنهد) آه ، كم أحب أن أجلب نقودا الى أسرتى ، وعندما أعود الى بيتى فى الليل أجد زوجتى نيلى وأولادى · صغيرتى ليزبيث تنام كالملاك ، ورمبرانت يقرأ تحت المصباح ، وكرنيليس ابنى المختار غارق فى شقاواته · انه نشيط لا يعرف التعب ؛ مخلص حازم ؛ ولا يشكو قط · (يتنهد) ليت كل أولادى مثله· رمبرانت هذا فتى غريب · انى لا أفهمه تماما ، صموت دائما ، لا يجيبك الا بنعم أو بلا ، ولا شيء غير ذلك · عندما ذهبت أسأل مدرسه عنه قال لى :

المدرس : خسارة ، كنت أود أن يكون أكثر انتباها الى دروسه · يبدو كما لو كان مشغولا بآلاف الانشغالات وكلها خارج الدروس ، ياسيدى ·

الأب : أيعنى ذلك ياسيدى الاستاذ أن رمبرانت لا يتابع دروسه ، وانه ولد بليد ؟ ·

المدرس : لا ، لا ، ابنك ليس كسولا · كل ما فى الأمر تنقصه الحماسة للمذاكرة ·

الأب : أليس ثمة مايجيده رمبرانت ، يا سيدى الاستاذ ؟ ·

المدرس : أوه ، أجل ، أقول لك الحق لم أر صبيا يجيد امساك القلم مثل ابنك · متعته الكبرى ياسيدى أن يمسك قلما وورقا ·



الأب : انى أنهاه عن ذلك كلما رأيته فى البيت ، أنه يضيع وقته فى رسم اخواته وأمه ، وكل من يراه ، حتى أنا · كثيرا مامزقت أوراقه ، فان هذا يشغله عن الاستذكار · أريده أن يتعلم ويصير رجلا مثقفا · أريده أن يدرس اللاهوت ، أو القانون ، أو حتى الطب ليصير جراحا · اننى كما تعلم ياسيدى الاستاذ ميسور الحال ، جمعت مالى بعرق جبينى ، الحمد لله ، وأتوق الى أن أنفق على تعليمه ·

المدرس : لا تبتئس · ستوفق الى ذلك فى القريب العاجل · الى اللقاء ·

- ٢

الأب : لكن ياولد ، انه شرف لأسرة كلها من الخبازين أن يلتحق ابنها بالجامعة يدرس اللاتينية ويصبح من ذوى الألقاب العلمية ·

رمبرانت : لا تنزعج يا أبى ، أحب أن أذكرك بما حققه المصور روبينز من فخار لا لأسرته فحسب ، بل لوطننا كله · الاراضى الواطئة كلها تشيد بذكره ·

الأب : لكن من يريد أن يصير مصورا ناجحا عليه أن يرحل الى ايطاليا · الايطاليون فى أيامنا أعظم أساتذة الفن ، ياولد ، وأنا لا أستطيع أن أرسلك فى بعثة ·

رمبرانت : اطمئن يا أبى (بثقة) سأكون شيئا ، الى ايطاليا المهم فى الفن هو التركيز والشخصية ·

الأب : بغير الايطاليين لن تكون شيئا فى الفن يا رمبرانت ·

رمبرانت : اطمئن يا أبى (بثقة) سأكون شيئا ، سأبزهم وأضارعهم ، فى أعماقى تعتمل عواطف جياشة !

الأب : لازلت عند رأيي · لازلت أشفق عليك · لازلت أفضل لك الجامعة · لازلت أرى أنك بتخصصك فى « اللاتينية » تكفل لنفسك مستقبلا مضمونا · ربما أصبحت محاميا ، أو لغويا ، أو قسيسا ·

رمبرانت : (بتوسل) أقسم لك يا أبي ، دروس النحو والصرف تتجمد على شفتي · تدخل الكلمات من أذني اليمنى وتخرج من اليسرى· أما الألوان فسأعبر بها عن كل ما أحس ·

الأب : (صائحا ومناديا زوجته) تعالى يانيلي ، تعالى اسمعى ماذا يقوله ابنك رمبرانت ·· تعالى أنظرى خيبته ·

الأم : ماذا جرى ياهارمين ، أوه طاب مساؤك يابنى ؟ هل أغضبت أباك فى شىء يارمبرنت ؟

الأب : (ماضيا فى سورة غضبه) لا ، لا ، ما دمت على قيد الحياة لن أسمح لك باختيار هذا الطريق · أعرف ماذا تريد · تريد أن تحيا على هواك ، مفلوت العيار ، كسولا ، مهذارا ماجنا ، وتتذرع بأنك فنان ، هيه ؟ !

الأم : (بهدوء وحنان) اذا كان ولدنا رمبرانت لا يميل الى الكتب والدروس لماذا تضغط عليه ياهارمين ، وتصر على أن يواصل طريقا لا يروق له ؟

الأب : (ماضيا فى هجومه) اننى أعرف أولئك المصورين الكسالى الذين يتسكعون من حانة الى حانة · يالها من فكرة قذرة تدور بخلدك ! (بسخرية) تريد أن تصبح مصورا ، هيه ؟ كلا ، كلا ·

الأم : واجب على الابن أن يطيع أباه ، لكن ليست هذه هى المشكلة يازوجى العزيز · لنفرض أن ابننا أكمل دراسته الجامعية على مضض ، ثم بعد سبع سنوات طوال تخرج رجلا خائبا ، فاتر الهمة ، لا يصلح لشىء ، هل سيرضيك ذلك ياهارمين ؟

الأب : قلبك الرؤوف هو الذى يتكلم يا امرأة · انها نزوة ، تلك التى خطرت لابنك · لنفرض أنها فكرة نبتت نتيجة رفاق السوء · لنفرض أنه يضجر من هذه المهنة التى يريد أن يختارها كما هو ضجر من تعلم اللاتينية الآن ، ماذا سيكون مصيره ؟ سيصير صعلوكا لا نفع منه ، ولاشك · هذا ما أخشاه ·

الأم : كلا ، ليس رمبرانت هذا الصنف من الشبان· انه فى السن الذى يعرف فيه أن الحياة ليست لعبا ولهوا ·

رمبرانت : انى جاد فيما أختاره ، يا أماه ·

الأم : انه يريد أن يصبح مصورا ياهارمين ، وأنت تذكر أنه لم يكن ولدا سيئا بحال · على الأقل لم تكبدنا تربيته المتاعب التى كبدتنا تربية الثمانية الآخرين ·

رمبرانت : (متوسلا) أرجوك ، لم أخلق يا أبى لغير التصوير · ها هى رسومى · هل تعرف ماذا يقول عنى أصدقائى ؟ انهم يعجبون بدقة ملاحظتى ، وسرعة تقدمى · أنظر الى هذا المنظر الطبيعى يا أبى · صورته بقطرات من دمى · غرست الريشة فى ذراعى ، ولم يهمنى الألم (باصرار) لا ، لا أقوى ، أن أدفن بين الكتب · انى أحب الحياة ·

الأم : والله ، يا بنى ، أحس فى كلامك حرارة الايمان ·

الأب : حسنا يا فتى ، مادمت قد اخترت لنفسك ، وبهذه الحماسة فأنت حر ·

- ٣ -

لاستمان : آه ، رمبرانت أيها الفلاح ، مرحبا بك فى أمستردام ، وفى مرسم الاستاذ لاستمان · كل شىء تحت تصرفك · لن تجدنى الى جوارك الا لماما ، فأنا أهوى الخروج للنزهة كثيرا (ضاحكا) أما أنت فعليك أن تلزم المرسم·· ونصيحتى اليك فى « النقل » انقل لوحاتى ورسومى قدر المستطاع ، فهذا أفضل تدريب لك · ها هى لوحاتى حولك ، اختر منها ما يعجبك وانقل · هيا ، هيا الى العمل ، يافتى ·

- ٤ -

رمبرانت : (غير مصدق أذنيه) أنا ، يا سيدى الاستاذ ؟ ! أتسالنى أنا ما رأيى فى لوحتك هذه ؟ !

لاستمان : (ببساطة) أجل ، أسالك ، وماذا فى

هذا ؟ هيـــا ، دعك من الارتبـاك ، وهـات ملاحظاتك ٠

رمبرانت : (متشجعا) تريدنى أن أقول كل مايعن لى من ملاحظات ، ياسيدى الاستاذ لاستمان ؟

لاستمان : أجل ، كلها ٠ ضع نفسك فى موضعى ، وسأضع أنا نفسى فى موضعك ٠ أنت الاستاذ الناقد الآن ، وأنا التلميذ ٠

رمبرانت : حسنا ، ياسيدى الاستاذ ٠ عندما أنظر الى هذه المرأة العارية التى صورتها — أعنى عندما أدقق النظر اليها — يخيل الى أنها قد فقدت توازنها ٠ تبدو لى كما لو كانت بطة أو أوزة ٠

لاستمان : (ضاحكا) بطة أو أوزة ! يالك من ناقد سليط اللسان !

رمبرانت : هذه المرأة ليست طبيعية ٠

لاستمان : اذا كنت أنت الذى سترسم هذا المشهد كيف سترسمه ؟

رمبرانت : (مرتبكا) أوه ، هـذا ســؤال لم أكن أتوقعه ياســيدى الاستاذ ٠ دعنى أرى ٠ آه أنت ترسم مشهدا عاديا ، لا طعم له ولا لون ، بينما يجب أن تلتقط الجوهر الدرامى للحياة ذاتها ٠٠ اللوحة دراما ، يا أستاذ لاستمان ، لا مجرد خطوط منسقه وألــوان جميلة ، بلا حرارة ، وبلا روح ٠

لاستمان : هذه الألوان ، وهذه الخطوط لا تعجبك اذن ؟

رمبرانت : لـو كنت أنا مصـور هـذه اللوحـة لاســتخدمت الضــوء وســيلة للتعبير عن الاشعاعات الروحية الداخلية ٠ هل تفهمنى ، ياسيدى ؟ أعنى هل أحسنت الايضاح ؟

لاستمان : كلامك يذكرنى بأحد الايطاليين الكبار ٠ (بصوت أعلى قليلا) بكارافاجيو ٠٠ أجـل كارافاجيو ٠٠

رمبرانت : ربما كان كارافاجيو هو الوحيد الذى أثر فى من الايطاليين نظرته الثاقبة المخلصة اكتشفت أن تفخيم الانسان قد يوصل الى السفسطة والرياء فلجــأ الى الواقعيــة ، حتى لو كان الموضوع دينيا أو أسطوريا ٠ لهذا فنماذجه من المواطنين العاديين ، لكن ليس هذا فحسب هو ما استهوانى فى فن كارافاجيو ، يا ســيدى الاستاذ ٠

لاستمان : ماذا استهواك أيضا ؟

رمبرانت : (باعجـاب) معـالجته ملمس الأشياء ، وقدرته على استخدام الحركات والايماءات ، وأهم من كل هذا وذاك تلاعبه الرائع بالاضاءة واســتخدامه التأثيرات الضــوئية فى تضاد عنيف ٠

لاستمان : (بحماسة) ياصديقى ماذا بقى لأعلمك ؟ اليك نصيحتى ٠ لا تضيع وقتك عندى ٠ افتح جناحيك ، وطـر وحدك ، عاليــا ، عاليا ، فما عدت تلميذا لأحد ٠

رمبرانت : (فرحـــا) هل أنا كفء لأبدأ حيــاتى العملية ، ياسيدى الاستاذ لاستمان ؟

لاستمان : أجل ، يارمبرانت ، ارحــل ٠ ارجع الى بلدتك « ليدين » ، وافتتح مرسما خاصا ، وعلم تلامذتك (ضاحكا) علمهم ما استفدته من أخطاء معلمك لاستمان ٠

— ٥ —

تاجر اللوحات : (ناصـــحا مغـريا) تعـــال الى أمستردام ، يارمبرانت ٠ ستحقق فيها النجاح والثروة الطائلة ، يارجل ٠ فرصتك الذهبية تنتظرك هناك ٠ انى تاجر لوحات وأعرف من أين تؤكـل الكتف اعـزم على الرحيـل الى أمستردام والاقامة بها ، وسأعقد معك صفقات طيبة ٠

رمبرانت : صحيح ، ياسيدى التاجر ، أمســتردام حافلة بوجهــاء القــوم والأثرياء ، لكن هناك مصورين كثيرين أيضا ٠

تاجر اللوحات : لا أحد يدانيك منهم يارمبرانت ٠ أجزم لك ٠ وعندما تطلع شمسك فى أوساط أمستردام ســينطفىء الآخرون ٠ ســيخبو لمعانهم ، مثلما تخبو النجيمات وتنطفىء عندما يقبل الفجر ٠

الأم : اذن ، ياسيدى التاجر ، ســتأخذ منى ابنى الحبيب من جديد ٠ سيرحل بعيدا عنى مرة أخرى (تتنهد) حســـنا يارمبرانت ، ليس

لعجوز مثلى أن تقف فى طريق الشباب ساعة الطموح • الأفضل أن أنزوى فى ركنى ، وأمنحك يابنى بركتى •

رمبرانت : ها نحن فى عام ١٦٣١ سأرحل الى امستردام ، يا أمى الحبيبة وأفتتح لنفسى مرسما هناك ، وأشق طريقى • فى أوقات راحتى سأغمض عينى ، وأرى طيفك الحبيب يبتسم لى مشجعا من بعيد • سأذكرك جالسة فى مقعدك تقرأين تحت ضوء المصباح الكتاب الوحيد الذى تحبينه ، الكتاب المقدس •

- ٦ -

فى عام ١٦٠٩ أى بعد ولادة رمبرانت بثلاث سنوات حققت بلاده ، الاراضى الواطئة ، انتصارها على أسبانيا التى كانت قد غزتها واستعمرتها العديد من السنين • ثم تسنى لهولندة – وهى الجزء الشمالى من الاراضى الواطئة – أن تحقق لنفسها استقلالا عن الجزء الجنوبى ، مما جعلها تتفرغ لتنمية تجارتها الخارجية عبر البحار ، محققة لمدنها الكبيرة أعلى مستوى معيشى فى أوربا كلها فى النصف الأول من القرن السابع عشر ، وكانت أمستردام واحدة من أهم المدن اذ ذاك لا فى هولندة فحسب • بل فى أوروبا كلها •

دكتور تولب : طاب مساؤك ، ياسيدى رمبرانت • أنا الدكتور نيقولا تولب ، الجراح فى مستشفى امستردام :

رامبرانت : شرفت مرسمى ياسيدى الطبيب •

الدكتور : لقد جئت أطلب منك لوحة • أجل لوحة جماعية لنا •

رمبرانت : (مستفسرا) لكم ؟ هل لى أن أعرف من أنتم ، ياسيدى الطبيب ؟

الدكتور : حسنا ، حسنا ، نحن أطباء قسم الجراحة بمستشفى أمستردام • نريد أن ترسم لنا لوحة تذكارية • نحن ثمانية أطباء •

رمبرانت : هذا شرف لى ياسيدى الدكتور • لا أكتمك أن هذه أولى اللوحات الكبيرة التى تسند الى فى أمستردام (بحماسة) هذه فكرة رائعة • بدأ الموضوع يستهوينى حقا • دعنى أرى • آه (يفكر) سأصوركم مجتمعين حول جثة تقومون بتشريحها وقد انكببتم عليها ترمقون أجزاءها بعيون نابهة مدققة فاحصة (متأملا) سترقد الجثة الشاحبة على المنضدة مستسلمة لاتكترث بما تفعلون بها • لاتكترث بما تحصلون من معلومات ، أنتم يا من انحنيتم عليها ، وشخصتم بأبصاركم نحوها • لقد صفت هى حساباتها كلها مع الحياة ، وعرفت ما لم تعرفوه أنتم • هى العارية المسجاة لا حول لها ولا قوة عرفت كل شىء • عرفت ماتجتهدون أنتم لمعرفته وأنتم على الشط واقفين • هى وقعت فى اليم • لطمتها الأمواج السود ، ودفعتها الى الشاطىء الآخر ، أما أنتم فتشحذون أبصاركم وتعصرون أدمغتكم لتعرفوا •

الدكتور : اننا ياسيدى الفنان ، لا ندقق فى الجسم الانسانى لنصل الى ما لا طاقة لبشر أن يعرفه • اننا نجمع فحسب أكبر قسط من المعلومات عن تركيب ذلك الجسم ووظائفه ، حتى نشفى مايتنابه من علل وأمراض • اننا نسعى الى الممكن ، ولا نجرى وراء المستحيل •

رمبرانت : معذرة ياسيدى الطبيب • لقد جرفتنى تأملات فلسفية • تريدون أن أصور لوحتكم اذن • • حسنا ، ومتى نبدأ أيها السيد ؟

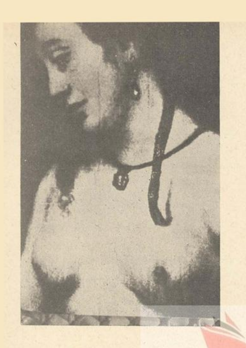
الدكتور : غدا صباحا ، تفضل بالمرور علينا بالمستشفى ، ستكون غرفة التشريح والجثة المطلوبة جاهزة وسنكون فى انتظارك ياسيد رمبرانت • سنرتدى أرديتنا السوداء الوقور ، ونكون على أهبة الاستعداد • (يضحك) وبعد التصوير سنسقيك زجاجة من النبيذ حتى تنسى رائحة الجثة العطنة ، وننقدك أجرك ، ولا تقلق فسيكون أجرا مجزيا ، ياسيد رمبرانت • طاب مساؤك •

- ٧ -

رمبرانت : (بفرحة) وجدتها يا أماه • وجدتها ، وجئت أزف اليك الخبر ، وأقول لك اننى أحببتها • عينان زرقاوان صافيتان ، ووجه صبوح ، وذراعان بضتان ، وشعر كستنائى مثل الذهب المصهور •

الأم : (تضحك بحنان) أوه ، أرى أنك تحب هذه الفتاة يارمبرانت •





رمبرانت : (بحماسة) بل متيم بحبها يا أماه . انها مخلوقة رقيقة ، طيبة القلب ، ابتسامتها بلسم شاف للجروح . أقسم لك يا أماه .

الأم : لست بحاجة الى أن تقسم على ذلك . طالما تحبها فهى جميلة فى نظرك ، بل رائعة الجمال .

رمبرانت : صدقينى يا أماه ، سعادتى فى القرب منها . منذ أن التقيت بها فى بيت عمها القس فان أوبلنبرج وعيناها تطاردان قلبى . عينان صافيتان تعبران عن قلب رقيق طاهر . لن أستطيع أن أحب عينين غير عينى ساسكيا .

الأم : ساسكيا ؟ اذن هذا اسمها . ساسكيا .

رمبرانت : أجل ، يا أماه ، ولهذا الاسم وقع جميل فى نفسى . عندما رسمت الآلهة الجميلة « بروزبين » آلهة الحب والجمال لم أجد وجها أنسب من وجه ساسكيا .

الأم : (ضاحكة) امرأة عادية تقوم مقام آلهة سامية ؟

رمبرانت : أجل ، يا أماه ، هذا منهجى . أن أتقصى الجوانب الانسانية حتى فى الآلهة .

الأم : لم تذكر لى شيئا عن أسرة خطيبتك ، وأهلها .

رمبرانت : وما الذى يعنينى منهم ، يا أماه ؟ انى أتزوج ساسكيا ، لا أقاربها .

الأم : مازلت شابا يابنى ، لكن يجب أن تضع فى اعتبارك أن الرجل كما يتزوج امرأته يتزوج أهلها ويرتبط بهم أوثق ارتباط .

رمبرانت : أهلها يا أماه محامون ، وضباط ، وقساوسة ، ولغويون ، وأعضاء فى الحكومة . رجال ناجحون . ابتسامات وانحناءات ، وخطوات محسوبة ونياشين .

الأم : وهل سيقبلونك زوجا لابنتهم ، هؤلاء السادة ؟ أنسيت أنك واحد من عامة الشعب . قد تكون مصورا نابها ناجحا ، لكن ...

رمبرانت : (مقاطعا) ساسكيا تحبنى ، ولا يعنينى شىء بعد ذلك . أما هؤلاء السادة فسأثبت لهم بعملى أنى خير منهم ألف مرة أعمالى ولوحاتى

رائجة ، والمال هذه الايام ينساب بين يدى غزيرا مدرارا يا أماه • (ضاحكا) وبالمال تكسبين احترام أولئك الأجلاف البورجوازيين غلاظ الأكباد •

الأم : قد تكون فتاتك مغرمة بك ، لكنى أشفق عليك من متاعب أسرتها • لابد أنهم يريدون لابنتهم زوجا مستشارا أو استاذا جامعيا أو تاجرا ثريا أو قبطانا وجيها ، ولا يريدون لها فنانا بأى حال ، وحتى اذا اضطروا وزوجوك ابنتهم فسيتحايلون حتى لا يكون لك حق أو سلطان على ثروة الأسرة •

رمبرانت : سأغطى ساسكيا حبيبتى بالذهب والجواهر والحرير الفاخر من قمة الرأس الى أخمص قدميها • ألست فى أوج النجاح ؟ كل ما أنا بحاجة اليه يا أماه هو الحياة العائلية • بيت يضيئه الحب ويدفىء جوانبه • قلب ساسكيا مصباح يبدد الظلمات من حولى وابتسامتها تعزز من خطاى •

- ٨ -

تعالوا بنا نزور رمبرانت وزوجته ساسكيا • كان رمبرانت يهوى حياة البيت والأسرة • لم يكن يجد فى نفسه دافعا الى الخروج الأسابيع الطوال • هاهو فى بيته وقد جلست ساسكيا الجميلة فى حجرة ومن ورائهما مائدة حافلة بأطايب الطعام • انه شاب وسيم بشوش • قسماته ذكية ، وعيناه نفاذتان • أنفه أميل الى الضخامة ، وشاربه يجلل فما معبرا مقهقها • انه يلبس عريضة سوداء وقرمزية تزينها ريشتان فاخرتان • تحلى الدانتيلا البيضاء كمى سترته الحمراء القانية ويتدلى سيفه من جانبه • ها هو رمبرانت يرفع نخبا من الجعة عاليا تحية للزوجة الشابة الحسناء التى تجلس فى حجره ، وتلتفت الى الجمهور مبتسمة جذلة • انها ترتدى ثوبا أزرق من القطيفة ، وتزين الحلى النفيسة جيدها وشعرها الكستنائى المتموج • هاهما زوجان فى ميعة الصبا ، سعيدان ثريان ، خاليا البال من الهموم • هذا حالهما بعد الزواج بقليل • فمازالا يجهلان الايام السوداء التى تنتظرهما •• انهما فى هذه اللحظات غارقان فى السعادة والمتعة • ولم لا يكونان سعيدين ؟ ان رمبرانت أشهر المصورين فى أمستردام ، يشير الأثرياء الى مرسمه ويقولون لبعضهم بعضا « لو لم يرسمك رمبرانت لما أصبحت شخصا مذكورا » وتنهال عليه الطلبات فلا يتسع وقته لها كلها • وما يكلف به ينقد عنه الأجر الذى يطلبه ، وهو أجر غال دائما فتربو مكاسبه على خمسمائة جنيه فى العام • وتتعدى نفقاته مايكسبه على الدوام ، فهو يحب أن يحيا كما يروق له ، وأن يرى الآخرين يعيشون أيضا ، فما قيمة المرء لو لم يكن مبسوط اليد سخيا ؟

لكن المال كان يذوب بين أصابع رمبرانت كما يذوب الجليد عندما تطلع شمس حامية • جواهر نزوجته ، قلائد لجيدها الرشيق • أقراط لأذنيها الصغيرتين اللتين يهمس فيهما بحبه ، واساور لمعصمها البض • ولائم لأصدقائه ، وأطيب الطعوم لرفاقه ، وأجود الشراب لمعارفه • كان يدعو الجميع الى مائدته • ليطرقوا باب بيته فهو مفتوح للأحباب والصحاب • ومن أراد قرضا أو احتاج الى نقود فليطلبها من رمبرانت فلا حق له فى مال غيره أحوج اليه منه • هذه هى الحياة التى كان يحياها رمبرانت وكانت تروق له • أعرف • • ستقولون • كل هؤلاء • لن ينفعوه وقت الشدة • مالك حصانك ، ان صنته صانك • الى آخر تلك النصائح الذهبية التى لم تكن تتناسب مع طبيعة رمبرانت وما جبل عليه •

مثلما كان مبرانت مبسوط اليد سخيا ، كان فنه دفاقا ثريا • مفعما بالحرارة • الألوان لألاة والتضاد قوى بين النور والظلام • وفرة فى الألوان الحمراء والقرمزية الزرقاء ، وفوق كل ذلك أسلوب مكتسح مندفع • تبدو الشخوص فى كثير من لوحات رمبرانت كما لو قفزت الى الحياة بضربة واحدة من الفرشاة • لقد كان رمبرانت واحدا من أسرع المصورين وأكثرهم دقة وكمالا ودأبا • ورغم أن عديدا من أعماله فقدت ، فقد بقى لنا مئات اللوحات وما يزيد على خمسة عشر ألفا من الرسوم• لقد كان يصب روائقه باندفاع المياه من شلال شاهق

- ٩ -

صور رمبرانت نفسه مئات المرات ، لا بدافع من الغرور ، لأن رمبرانت رغم كل مثاليه لم يكن بالرجل المغرور ، بل بدافع من البحث والاستقصاء• ان هاتين العينين المتعطشتين الى المعرفة تعبران عن

حاجة ملحة تتأجج فى أعماق رمبرانت ليكتشف ذاته .

عندما كان رمبرانت يصور نفسه كان لا يتملقها ، فقد كان بلا رحمة . يعـرض جوانب الضعف فى شخصيته مثلما يعرض جوانب القـوة فيها . كان هذا حاله أيضا عندما يصـور الآخرين . فقد نبذ الاشفاق والحل الوسط .

ان تصـاوير رمبرانت تفيض بدفء الحيـاة ، وبأنفاس الانسان . ولهذا فان هذه التصاوير مازالت الى يومنا تشجينا وتحرك مشـاعرنا ، وسرعان ما نكتشف فى أولئك الشخوص أصدقاء لنا ، لأن خلجاتهم هى خلجاتنا واخفاقاتهم هى اخفاقاتنا ، وآمالهم هى آمالنـا ، تلك الآمال التى تلمع فى عيونهم وتلك الخلجات التى تنعكس على قسماتهم هى آمالنا نحن وخلجاتنا نحن . ولقد كان رمبرانت من أوائل مصورى أوربا الذين أنزلوا التصوير من السموات الى الارض ، وجعلوا من فنهم مرآة لضعف الانسان وقوته . واننا لنتبين ذلك فى تصاويره عن الأشخاص فحسب بل وفى موضوعاته الدينية والأسطورية أيضا . لقد سعى فناننا الى الاهتمام باللذعة الانسانية بدلا من التقاط اللمسة الالهية . فلقد خلت تصاويره الدينية من ذلك الجو الاثيرى المثالى البعيد الذى يحيط بالتصاوير الدينية عادة . ان تصـاوير رمبرانت الدينية تنضـح بأنفاس الانسان ، وتنبض بآمال البشرية وأحلامها وأمانيها وكفاحها ومتاعبها وعذاباتها . وتفيض على الأخص بالايمان الأبدى والشـجاعة . ان المسيح مثلا فى لوحات رمبرانت ليس ابن الله بل هو ابن الانسان على الأخص .

- ١٠ -

ساسكيا : (تصلى داعية) يا الهى ، يا الهى الرحيم ، لا تدخلنى فى تجربة . لا تجعلنى أشك فى عدلك وقدرتك . لا تجعل منى عبئا ثقيلا على عاتق زوجى رمبرانت . أتوسل اليك يا الهى امنحنى هذه المرة ابنا لا يخطفه منى الموت . اعطينيه صغيرا غضا ، يكبر ويكبر . ينمو ويترعرع ويصير رجلا قويا وطيد البنيان مثل أبيه . آن لم يكن من أجلى أنا المرأة الخاملة فمن أجل رمبرانت الذى يتوق الى أن يرى ابنه . لا تصدمنا مثل المرات الثلاث السابقة. انى راضية بقضائك ، وأطمع فى أن يكبر ويصير عضدا لأبيه فى شيخوخته .

(طرقات خفيفة على الباب)

رمبرانت : (يدخل) صباح الخير ياحبيبتى . كيف حالك ؟

ساسكيا : (فرحة) رمبرانت عزيزى ، تعال اجلس الى جانبى . ألديك بضع دقائق تقضيها معى ؟

رمبرانت : انى جد مشـغول ، هـذا الصـباح ، ياعزيزتى . على أن أدخل مرسـمى وأنتظر عملاء مهمين ، نصحنى صديقى الطبيب تولب أن أتحاشى اغضاب أمثالهم من ذوى الجـاه والنفوذ .

ساسكيا : لـكن من هم هـؤلاء الذين تنتظرهم ، يا رمبرانت ؟

رمبرانت : ستة عشر سيدا . كلهم أنفة وكبرياء وحب فى الظهور . انهم فرقة « خفراء الليل » حراس المدينة ، يطلبون لوحـة جمـاعية يعلقونها فى غرفة اجتماعاتهم ، لكن أصدقك القول يا ساسكيا ان حالتى المعنوية والنفسية ليست مستعدة هذه الأيام .

ساسكيا : لهذا أراك تنكب هذه الآونة على رسم وجهك . تطيل النظر الى قسماتك فى المرآة ، وتغرق فى التأملات .

رمبرانت : أجل ، ياساسكيا ، ربما كانت روحى فى هذه الأيام بحاجة الى موضوع هادىء رصين يدخل السكينة الى نفسى ، أما تصوير لوحة ضخمة لحراس المدينة فهذا عمل شاق اذ على أن أعمد الى التفخيم ، الى النبرات العالية ، والأداء الطنان .

ساسكيا : أجـل ، يارمبرانت .. يجب ذلك حتى ترضى غرورهم ، فهؤلاء قوم يعشقون المظاهر وهم ان كانوا يطلبون منك أن تصورهم فليس حبا فى الفن ، بل طمعا فى أن يلمعوا ، فى أن يحصلوا على لوحة يتباهون بها بين أقرانهم ومعارفهم . ضـع ذلك فى اعتبارك ياعزيزى رمبرانت وأنت تمسك بفرشاتك .

رمبرانت : أتعرفين يا زوجتى الحبيبة حجم اللوحة

التى يطلبونها ؟ يريدون أن يكون طولها ثمانية أمتار وعرضها ستة أمتار .

ساسكيا : أوه ، هذا مقاس كبير . ربما كانت أضخم لوحة تصورها .

رمبرانت : (ضاحكا) بل ان مرسمى قد لا يتسع لها الا بصعوبة .

ساسكيا : أرأيت ؟ هذا يؤكد ما كنت أقوله لك . هؤلاء الفرسان المتطوعون فى الخدمة الليلية يبتغون أن تظهر كلا منهم كأنه أشجع جندى وأوجه فارس عرفه التاريخ .

رمبرانت : ستة عشر فارسا أجمعهم فى لوحة . كان الله فى عونى . كيف أستطيع أن أحقق التوازن المتطلب للوحتى ، وأن أرضى غرور هؤلاء الناس ؟ هل أصور لوحتى فى ضوء الشمس أم فى عتمة الليل ؟ (متأملا) ربما كانت هذه فرصة لأتقصى انعكاسات النور والظلمة على كل هذا النفر من الناس .

- ١١ -

الضابط : لقد رأينا لوحتك « جماعة الأطباء » ياسيد رمبرانت .

رمبرانت : آه ، « درس التشريح » .

الضابط : أجل ، « درس التشريح » أنت تسميها هكذا لكننا نحب أن نسميها « جماعة الاطباء » ونريد ياسيد رمبرانت أن تصور لنا لوحة على غرارها .

رمبرانت : تحت أمركم ياسيدى . ان فرشاتى وألوانى .. وفنى كله فى خدمة هيئة « خفراء الليل » أجل ، أجل ، ماذا تطلبون على وجه التحديد ؟

الضابط : آه ، سأقول لك . أريد صورة تذكارية لى ولرجالى . يجب أن تهتم بمظهرنا العسكرى ، أثناء نجوس الليل خلال المدينة ، ونحمى بيوتكم وأولادكم وأمتعتكم من الضياع والسرقة .

رمبرانت : حسنا ، ياسيدى الكابتن ..

الضابط : اسمى الكابتن فرانزبانِنج كوك قائد الفرقة . لا تنس ذلك يا رمبرانت . عليك أن تضعنى فى الصدارة .

رمبرانت : سنرى ، ياسيدى ، سنرى . الأمر يتوقف قبل كل شىء على التوزيع .

الضابط : لا تؤاخذنى يا سيد رمبرانت اذا تدخلت فى فنك . أنا رجل حرب وحراسة ، لكن عندى فكرة عن تصوير اللوحات أريدك أن تسترشد فى رسم لوحتنا بلوحة سلفك العظيم فرانز هالز « حراس سانت جورج » كم تستهوينى براعة ذلك المصور فى لعبه بالفرشاة ، وتذكر شيئا واحدا يا سيد رمبرانت .

رمبرانت : ما هو يا سيدى الضابط الهمام ؟

الضابط : حسنا ، اننى لا أهددك ، لكن تأكد أنك ان لم توفق فى لوحتك فان النتائج لن تكون مضمونة بالنسبة لك . ستكون العواقب وخيمة . طابت ليلتك .

رمبرانت : سيدى الضابط ، أريد أن أقول لك شيئا واحدا .

الضابط : ما هو ؟

رمبرانت : انى واثق من كفايتى ، ولا أكترث بثرثرة أولئك الذين أصورهم . طابت ليلتك .

- ١٢ -

(دقات سريعة على باب مرسم رمبرانت)

الخادمة : سيدى الاستاذ رمبرانت ، تعال حالا . افتح .

رمبرانت : من الطارق ؟

الخادمة : خادمتك هندريكه . مبروك ياسيدى . سيدتى ساسكيا وضعت . رزقك الله مولودا ذكرا . وهو طفل جميل ، ياسيدى .

رمبرانت : (فرحا) حقا ياهندريكه ؟ حقا ؟ حمدا لك يارب . حمدا . كنت أتمنى ولدا منذ زمان بعيد ، وها أنا أرزق ولدا .

الخادمة : تسأل سيدتى ماذا ستسميه ، ياسيدى الاستاذ .

رمبرانت : سأسميه تيتوس .. ابنى تيتوس . لكن خبرينى هل سيدتك بخير ؟

الخادمة : لا تقلق ياسيدى . انها بخير وان كانت تبدو متعبة بعض الشىء .

اليوم أسعد يوم فى حياتى . لن أنسى الثانى والعشرين من سبتمبر عام ١٦٤١ .

- ١٣ -

انكب رمبرانت على العمل طوال عام ١٦٤٢ فقدم لزبائنه « خفراء المدينة » لوحة تعد من أشهر أعماله ، ضخمة مثل جناح نسر محلق ، الا أنهم ثاروا عليه ونقموا على المصور الجلف .

(همهمات غاضبة)

الضابط : أهذه لوحة ترسمها ؟

رمبرانت : لا أعرف لماذا لا ترضون عن هذه اللوحة ؟

الضابط : (ناقما) أتسأل يارجل لماذا نحن غير راضين ؟

رمبرانت : أجل ، لوحتى « دورية الليل » لوحة جيدة . هاهو موكبكم خارج من الظلمة المخيمة فى مهابة وجلال ، وهاهم المارة يرحبون بكم ، وقد اختلط بعض الاطفال بموكبكم .

الضابط : لعنة الله عليك . ألم ندفع لك جميعا أجرا واحدا ؟ أم أن فى الأمر تمييزا وتفضيلا لضابط على ضابط ؟

رمبرانت : مهلا ياسيدى ، هل نسيت واحدا منكم ؟

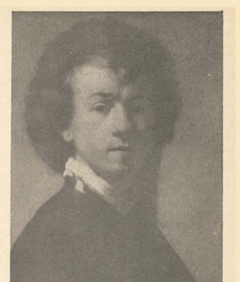
الضابط : بل الأمر أخطر من ذلك . لقد بثثت فيما بيننا بذور الشقاق والشجار ، وأنت تعرف كم طبعنا حام ، نحن عسس الليل .

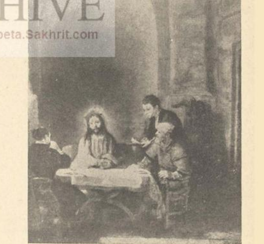
رمبرانت : أنا بثثت بينكم بذور الشقاق ؟! لقد جمعتكم فى وضع فنى متقن .

الضابط : (ما زال غاضبا) دفع لك كل منا مايوازى ماتتقاضاه من أى تلميذ من تلاميذك عن سنة كاملة ثم ها أنت تنثرنا على لوحتك دون عدل أو مساواة . بعضنا فى وضع جانبى والآخرون فى وضع أمامى . بعضنا أغرقته فى الظلام بينما الضوء ينير وجوه البعض الآخر . لماذا ، ياسيد رمبرانت فعلت ذلك ؟ لماذا لم تعاملنا على قدم المساواة ؟ كان يجدر أن تراعى على الأقل ترتيبنا فى الأقدمية وسابق خدمتنا وتجربتنا فى الضرب والقتال .

رمبرانت : سيدى ، انمهمتى أن أخلق الجمال ، لا أن أحصى الرؤوس . أنا مصور ياسيدى ، ولست عامل تعداد .

الضابط : لكن الظلمة فى لوحتك تبتلعنا ، ونغرق فى خضمها .





رمبرانت : هيا ، هيا ، ننزل لنرى الطفل ، وأضم بين ذراعى ولدى الحبيب تيتوس . هذا

رمبرانت : وهل تخشون الظلام ، أنتم يا من خلقتم للظلام ؟

الضابط : (غاضبا) آه تتهجم علينا ؟ تحاول أن تسخر منا ؟ أتجرؤ على ذلك أيها الرسام النذل ؟ سترى ماذا سيحيق بك ؟ !

ولقد أثرت هذه الواقعة على مستقبل رمبرانت فعلا وكان تأثيرها سيئا على تجارة لوحاته بل ومدمرا . تناقص الطلب على أعماله ، وأخذ ينضب مورد رزقه .

- ١٤ -

رمبرانت : ستشفين ، ياساسكيا . ستستردين صحتك عاجلا . لا تخشى شيئا انى بجانبك ، وهذا الطبيب الذى يعالجك ماهر جدا .

ساسكيا : (على فراش الموت) قد يكون طبيبا ماهرا لكنى لن أعيش . أحس بذلك فى قرارة نفسى ، يا رمبرانت . انى أخطو الى الموت بخطى سريعة (تسعل مجهدة) .

رمبرانت : لا تقولين ذلك ، ياحبيبتى . سأشترى لك كل الأدوية .

ساسكيا : لم يعد ينفع أى دواء يازوجى العزيز . الأمر يحتاج الى معجزة . تعال اجلس الى جوارى ، فصحبتك أفضل من كل دواء .

رمبرانت : اعطنى يديك الرقيقتين فأنت عزائى ، ياساسكيا ، وليس لى أحد غيرك فى هذه الدنيا .

ساسكيا : لا تنس ياحبيبى ابننا الصغير تيتوس . بعد قليل سأرحل الى وديان الصمت وأترك لك حبى وابننا لترعاه وتحبه كما كنت ترعانى وتحبنى ، يا رمبرانت .

رمبرانت : (بتأثر) لا ، لا ، لا ، لا تقولى ذلك . ستعيشين الى جوارى وسأضمك الى صدرى .

ساسكيا : هذه ارادة الله وليس لى أن أقف فى وجه مشيئته . الشىء الوحيد الذى يسعدنى هو أن قسمات تيتوس تشبه قسماتى ، وستذكرنى كلما رأيت ابننا . أوصيك به خيرا ، يارمبرانت . اعرف قلبك الرقيق . أعرف أنك لن تشقيه ، ولن تعذبه . لن تتزوج بعدى حتى تجنبه زوجة الأب وقسوتها . هذه رغبتى الأخيرة يارمبرانت وليس لى رغبة أخرى .

رمبرانت : (باكيا) لا أحتمل أن أسمعك تتحدثين بهذا . ستعيشين عمرا مديدا . لا تخشى شيئا . سيزول مرضك قريبا ، وستستردين مكانتك فى هذا البيت .

ساسكيا : بقيت كلمة أخيرة يارمبرانت تركتى التى ورثتها عن أبى وكل عقاراتى كتبتها باسم ابننا ، لكنى أغار عليك . لا تتزوج . لقد نصصت فى وصيتى أنك اذا اتخذت شريكة أخرى لحياتك فان الولاية على ابنى وأمواله تنتقل الى ...

رمبرانت : (يقاطعها متأثرا) ليس هذا وقت الحديث عن الزواج .

ساسكيا : الوداع ، يارمبرانت. الوداع ، ياحبيبى. سأطبق عينى وأروح فى سبات عميق ، لا صحوة منه الا وقت الآخرة (يخفت صوتها) الوداع .

رمبرانت : (باكيا جزعا) ساسكيا ، ساسكيا ، رفيقة عمرى ، لا تفارقينى . لا تتركينى ، يانور حياتى .

- ١٥ -

دخلت حياة رمبرانت امرأة جديدة هى هندريكه ستوفيلز دخلت بيته مربية لابنه الوحيد من زوجته الراحلة . وسرعان ما استحوذت على قلبه ، لكنه لم يكن بقادر أن يتزوجها . كانت ساسكيا قبل وفاتها قد كبلته بالأغلال ، اذ أضافت نصا الى وصيتها يقضى بحرمان رمبرانت من الولاية على ابنه فى حالة زواجه من غيرها . ياللنساء ! شرط فى ظاهره رعاية الابن وفى باطنه أسر للزوج وسجن . حيث أنه لم يكن يقوى على الابتعاد عن ابنه الوحيد ولا يطيق أن يؤخذ ابنه منه ويخرج من بيته ومن حياته ليدخل فى كنف أقارب أمه . انه يكرههم وهم يكرهونه ، ولا يدخرون وسعا لاضطهاده وتعذيبه . وسيجدون الفرصة مواتية اذا ماتزوج بهندريكه ليصلوا الى مأربهم . سيهللون ويصرخون ويبادرون الى رفع القضايا عليه تنفيذا لوصية ساسكيا ، وينتزعون ابنه الصغير منه ومن يدرى أية معاملة سيلقى بين أيديهم ؟ ربما ساموه مر العذاب حتى يتعذب رمبرانت ، لهذا فقد تعذر عليه الزواج

من تلك المخلوقة الحلوة الرقيقة التى دخلت بيته وقلبه • تلك المخلوقة الطيبة بذلت نفسها دون أن تبغى لها شيئا وأعطته مائة مرة أكثر مما كان يرومه حتى فى أشد لحظات صباه طيشا ونزقا • لو نزلت نعمة الله يوما فى هذا العـــالم الكئيب فلا يعرف رمبرانت ماذا ســـتكون ان لم تكن ماتعطيه تلك تلك المرأة الهادئة الضعيفة الخاضعة ، تلك الحبيبة المخلوقة عذبة الكلام • لا تتصورون أى ثراء عريض جلبت على حياته وأية مكانة عظيمة احتلتها فيها ، الوفية بهيئتها الصابرة المتوسلة • يعتقد المرء أنها مدينة بكل شيء ، ولا شيء ملك لها ، لكن ماذا كانت ستكون حياة رمبرانت بدونها ، تلك الوفية التى تبخس حق نفسها ؟ كانت ستكون ولاشك شيئا مهلهلا وجثة عارية ملقاة الى الكلاب •

- ١٦ -

الضابط : (ثائرا متحفزا) كيف تسكت مدينتنا على هذه المساخر ؟ كيف يمكن ذلك ؟ لا ، لا ، استردام مدينـــة محـــافظة شريفة ، أبية ، لا تقبل أن يكون فيها فاسق داعر ، مثل ذلك

ضابط آخر : أجل ، هذا لا يليق • الأقاويل البشعة تزكم الأنوف • انه يعيش مع خليلته ، تحت الســـقف الذى كانت تســـتظل به زوجته الراحلة •

الضابط : ساسكيا ، رحمها الله • هل نسكت على تلك العـــلاقة غير الشرعية بين ذلك المغرور الدعى وخادمته هندريكه ؟ دخلت بيته خادمة ترعى ولده واذا بذلك العنكبوت البشع ينسج حولها خيوطه ويتخذ منها عشيقة • يقول بعض المغفلين ان الوحدة والعزلة فى ذلك البيت هى التى تردت بهما فى هذا العشق • رجل حزين وامرأة شـــابة ، لكن لا ، لا ، لا يجب أن نسكت •

الآخر : (باستنكار) لقد أهداها مجوهرات زوجته المتوفاة • اقراطها وقلائدها • وفى أصابعها وضع خواتيمها • ياللزوجة المسكينة الميتة ! ماذا كانت ستقول لو رأت أغلى متعلقاتها تمتهن فى حـــوزة خادمتهـــا • أرمل وأب يلعب دور دون جوان • يا له من صعلوك قمىء •

الضابط : أجـــل ، لا يجب أن نســـكت • باسم الأخلاق الفاضلة يجب أن يوقع العقاب على الفاسق الآثم •

الآخر : وعلى شريكته ، وعشيقته ، هندريكه •

الضابط : يجب أن نبلغ الكنيسة ، ونرفع الأمر اليهـــا ، لتطردها من رحـــابها • ان عشيقته لا تستحق رحمة الكنيسة ولا رعايتها •

الآخر : وسندعو الناس أجمعين الى عدم الاقتراب من ذلك الملوث رمبرانت ، وعدم الاقبال على لوحاته • يجب أن نوقف كل طلب على رسومه وأعماله • ولنر بعـــد ذلك ماذا سيفعل ذلك المصور المتلاف • يده الســـائبة ستقوده الى الخراب سريعا •

- ١٧ -

كانت المرأة التى دخلت بيت رمبرانت وأصبحت خليلته جديرة به ، لكن خصومه وعلى الأخص أقارب زوجته الراحلة ساسكيا وجدوا فى هذه العـــلاقة منفذا الى امتهانه وتعذيبه واحالة حياته الى جحيم • وتحولت عداوتهم من مجـــرد الازدراء الســـلبى الى الاضطهاد الايجابى ، فلطخوا سمعته بالطين والعار ، وأطلقوا عليه الأقاويل العطنة ، واتهموه بالفجور ، والتردى فى حمأة الرذيلة ، وحذروا النـــاس من الاقتراب منه والتعامل معه •

لكن فن رمبرانت مضى يعلو ويعلو ، ويبلغ قمما جديدة من الاتقان والروعة • فى أيام سعادته الماضية صور خيلاء الأغنيـــاء وحماقاتهم ، أما الآن فهاهو يسجل ذل الفقراء ومعاناتهم ولنأخذ رسما معبرا من رسوم تلك الفترة • انها تصور عجوزا هدته الشيخوخة ، وارتسم على قسماته كل مايعتمل فى قلبه من حب وحنان • لقد مد العجوز ذراعيه نحو الباب • فقد تناهت الى سمعه من الخارج خطوات ابنه ودقاته على البـــاب وفى حماسته للقـــاء ولده الحبيب يصطدم بالمغزل ، ويمضى يتحسس طريقه نحو الباب متخبطا فى حركات تجمع بين اندفاع الملهوف وتهيب الضرير • ومن السهل أن نتبين أن عماه حديث العهـــد ، فلم تألف لمسته محتويات الغرفة • ولازال العجوز لا يعـــرف الاتجاه السليم الذى عليه أن يسلكه الى البـــاب ، وهاهى ذراعه اليمنى تهيم ضـــالة شـــاردة لا تقترب من مقبض الباب • ياله من رســـم انســـانى يعبر عن اليأس والاخفاق ربما كان هذا الرسم من أجمل الرســـوم التى عرفتها الدنيا وأكثرها اتقانا • حتى لو حذفنا رأس ذلك الانسان الأعمى ، الرأس الذى به العينان

المنطفئتان الضريرتان ، فان كل خلجة من خلجات الجسم وايماءات الذراعين وحركات الساقين تنمان عن رجل أعمى حقا ·

عندما كان رمبرانت يرسم هذا الرجل الضرير كان نظره قد بدأ يزايله هو أيضا · وحتى يتمكن من السيطرة على التفاصيل كان يرسم صورة مكبرة ، أى فى حجم أضخم من الحجم الطبيعى · كانت قوى رمبرانت قد بدأت تتبدد وتولى · كان يعرف ذلك ، لكن ليس باليد حيلة فالسن يتقدم ، وخط الشموع المنطفئة يزداد طولا ·

- ١٨ -

لقد صور رمبرانت وجوه الرجال والنساء والأولاد لا لكى ينقل ذات القسمات ويسجل الشبه فحسب، بل ليبرز ، وليبرز على الأخص ، كم تعكس التقاطيع والملامح ما فى الأعماق من استسلام ودعة ، من حيرة وارتباك ، من قلق ومعاناة ، من جمرة متقدة تحت الرماد ، ومن مأساة ، كان رمبرانت يبرز لنا مانسميه العالم الداخلى أو الروح · وبعبارة أدق كان رمبرانت مصور الروح المنعكسة على القسمات· لم يكن ناقلا بل مدققا فاحصا · لم يكن مسجلا بل منقبا محللا · والحق يقال ان رمبرانت هو محلل نفسانى من الطراز الأول ، وقلما نجد فى لوحات الأشخاص التى رسمها وجهـــا سعيدا · ولقد كان رمبرانت يشيد الوجه الانسانى مثلما يشيد المعمارى الملهم عمائره الراسخة مستخدما تدرجا فريدا من النور الى الظلمـة ، ويمكننا أن نقـول ان وجوهه تركيبات كثيفة المادة تبدو كما لو كانت قد نحتت من صخر امتزج فيه التلألؤ بالقتامة ، كما لو كانت حليـا من المـــاس أو الذهب على ثوب من القطيفة السوداء ·

متى تأملنا لوحات رمبرانت تبين لنا أن سيطرته على صنعته انما نمت عبر خبرته الطويلة على مر السنين · ولنعقد مقارنة فى هذا المقام بين لوحة « السيدة فرانسواز » التى صورها رمبرانت عام ١٦٣٤ ولوحة « السيدة مرجاريتا » التى صورها عام ١٦٦١ · كلتاهما امرأة مسنة فى حوالى الثمانين، لكن لوحة رمبرانت المبكـرة رغم دقتهـــا واحكامها ينقصها التغلغل الحنون الرقيق والتعاطف المبنى على الاشفاق والفهم · أما لوحته الأخرى فقد أفادت من تجاربه ، فقد صورها وهو فى قمة نضجه الفنى·

ولهــــذا جـــاءت أكثر عمقـــا ، وادراكا لجوهر الشيخوخة · الجلد المجعد قد ضمر والتصق بالعظام النافرة · ولنلاحظ اليدين والوجنتين على الاخص ، أما الشفتان والعينان فهى تحكى فى صمت قصة الجمال الذى ولى ، والايام السعيدة التى انقضت وراحت الى الابد · كم رشـفت هـــاتان الشفتان الذابلتان كؤوس الحب والهناء ، وكم رأت هاتان العينان المهدمتان الشاردتان · آه ، كم رأت · كم رأت !

- ١٩ -

رمبرانت : (مهللا) هندريكة ، هندريكة ، تعالى ياحبيبتى الى عجوزك · هاهم يكلفوننى برسم لوحة كبيرة ستدر علينا مالا ، مالا وفيرا ·

هندريكة : اهدأ يا رجلى الطيب ، واحك لى على مهل · ما الخبر ؟

رمبرانت : كلفونى برسم لوحة كبيرة ، وسأقدم لهم عملا رائعا · أقســم لك · لقد تقـدم بى السن ، لكننى فى قمة موهبتى ·

هندريكة : هذا صحيح ، يارمبرانت · أنت فى أوج الخبرة والموهبة ، لكن قل لى التفاصيل ·

رمبرانت : شكرا لبعض الأصدقاء الذين مازالوا لنا أوفياء · سمعوا أن أعضـــاء شركة تجارة القماش يريدون أن تصور لهم لوحة تجمعهم تذكارا لهم وعنـــوانا على ثرائهم ونجـــاح أعمـــالهم ، فرشحت للقيـــام بتصوير هذه اللوحة · بالطبع هؤلاء التجـــار المقتصدون الحريصون أرادوا أن يختاروا مصورا زهيد الاسعار فلم يجدوا الا رمبرانت المسكين الذى انحدر به الحال · هذا هو النحو الذى يفكرون عليه ·

هندريكه : هذه الشركة معروفة فى أمستردام · لكن كم عـــدد الشركاء الذين سترسم لوحتهم ، ياعزيزى رمبرانت ؟

رمبرانت : خمسة · والآن دعينى أتخيل لك كيف سأرسم هؤلاء السادة الخمسة مجتمعين فى غرفتهم ومعهم تابعـــهم · انهم لن يتناقشوا معا · كلا فهذا قد ينم عن اختلافهم · لا · سأجعلهم يحادثون واحدا آخر ليس منهم · لنقل دخيلا عليهم ، جاء يناقشهم حسابا أو

يراجعهم فى أعمال الشركة ، فاجتمعوا حول دفترهم الكبير ، بسطوه على المنضدة المغطاة بقماش أحمر .

هندريكه : ولماذا هذه المنضدة ذات الغطاء الاحمر ؟

رمبرانت : رأيت هذه المنضدة فى مكتب الشركة . وقد كان دفتر الحسابات الضخم مفتوحا عليها . دعينى أتخيل هؤلاء الشركاء الخمسة. انهم رجال وقورون . يبدو فى عيونهم المركزة على الوافد اليهم الذكاء والحنكة . انهم رجال أعمال ناجحون ، تجارتهم رائجة . يرتدون قبعات عريضة ، وسترات سوداء ذات ياقات بيضاء منشاة .

هندريكه : تقول انهم يناقشون واحدا غيرهم فى أمور تجارتهم ، أليس كذلك ؟ اذن ، سيكون هذا الآخر معهم فى الصورة ؟

رمبرانت : كلا ، كلا سأقصر لوحتى على الشركاء الخمسة وتابعهم الذى ربما كان كاتب المتجر أو أمين سجلاتهم . هم بقبعاتهم العريضة الأنيقة وهو عارى الرأس . هم جالسون عدا أحدهم يقف خلفهم ، أما ذلك الوافد يناقشهم الحساب فهو فى الغرفة ، تحس بوجوده بكل تأكيد ، فقد تركزت عيونهم عليه واستدارت رقابهم نحوه ، لكنه ليس فى اللوحة ، فهو ليس منهم . انه يواجههم ، وهاهم قد تجمعوا وتضامنوا للرد عليه . تبدو على القسمات انعكاسات مختلفة . أحدهم يبتسم ابتسامة استخفاف وتحد ، وهو ذلك السيد الجالس فى أقصى اليسار . وأحدهم يقطب جبينه مستاء ، وليكن ذلك الواقف الى يمين رئيس الجماعة ، الذى يبدو أكثرهم اهتماما بالحديث . يشير بيده الى الدفتر المبسوط أمامه ويهم بالكلام . والسيدان الآخران يتابعان المناقشة باهتمام . انهم جميعا سادة مهذبون . لا محل للانفعال السوقى على وجوههم أو ايماءاتهم . انهم يناقشون ذلك الذى يواجههم ، وليكن أنا ، أو بعبارة أدق كل من ينظر الى لوحتهم . يناقشون فى هدوء وثبات . لا يخشون شيئا ، فدفاترهم منتظمة وحساباتهم مرتبة ، ومعاملاتهم تقوم على الذمة والأمانة . انهم تجار ومواطنون شرفاء ، بدت العزة والأنفة على وجوههم ، والجو من حولهم تسوده الثقة واليقين .

هندريكه : وكم سينفذونك على هذه اللحة ، يارمبرانت ؟

رمبرانت : (ضاحكا) اطمئنى . فلتخرج لوحتى الى الوجود أولا بالاتقان الذى أرجوه ، وبعد ذلك يأتى الثمن . العمل أولا ثم الأجر . هذه قاعدة العمل الشريف المنجز .

هندريكه : آمل أن تحصل على أجر طيب ، حتى يتسنى لنا سداد بعض ديونك ، فنستريح من الحاح دائنيك .

رمبرانت : سأدفع يا امرأة . قولى لهم سأدفع . لا أخشى الحساب . فليأخذوا كل شىء ، متاعى وملابسى ونقودى ان وجدوا ، أما روحى فهى لى . لن تطولها أيديهم الدنسة . انها ليست ملكا لأحد .

لكن المبلغ الذى تقاضاه رمبرانت سرعان ماراح . راح فى دوامة الدين المتراكمة عليه ذاب كما تذوب حفنة من الملح فى ماء اليم .

- ٢٠ -

رمبرانت : ماعدت أقدر على المرور أمام مرآة . انى أفر منها . ومن كل المرايا . المرآة لا تكذب . انها صادقة صافية مثل نظرات تيتوس الصغير . أجل لقد هرمت ، وها هى سمعتى تتحطم كاناء من الفخار يهوى على الارض . ذبابة قذرة لصقت بطبق من العسل الاسود ، هذا أنا . الدبون تشدنى الى القاع ، وانى لأنتظر معجزة . (صائحا) معجزة يا الهى ! معجزة ياسوع ! (برهة صمت) معجزة ! (يضحك خائفا) لمن ؟ لى ؟ أنا العبد الدنس؟ (دقات عنيفة على الباب)

رمبرانت : (مرتعبا) يا الهى ؟ من هذا الطارق فى الصباح الباكر ؟ افتحى ياهندريكه .. أرجوك (صوت خطوات مهرولة والباب يفتح ويدخل المحضر) .

المحضر : (بصوت جائر) هل السيد رمبرانت فان رين هنا ؟

هندريكة : (تتوجس خيفة) أجل ، ياسيدى . انه فى مرسمه يعمل .

المحضر : سيدتي لست رجلا قاسي القلب ، لكن لدى أوامر .

هندريكة : (مستفسرة) من أنت ، ياسيدى ؟

المحضر : أنا المحضر ياسيدتي ، ولدى أوامر مشددة . جئت بناء على حكم من المحكمة . الدائنون طلبوا اشهار افلاس رمبرانت ، وكف يده عن ممتلكاته كلها .

هندريكة : (دهشة) ممتلكاته كلها ؟

المحضر : أجل ، وحصرها حصرا دقيقا شاملا ، حتى لا يجرى فيها أى تصرف . أصبحت منقولاته ولوحاته وكل متعلقاته محملة بحقوق دائنيه . هاهى الأوراق الرسمية .

هندريكة : هل يمكننى الاطلاع عليها ، ياسيدى المحضر ؟ (مستدركة) أوه ، ياللعنة ، نسيت انى لا أعرف القراءة . (منادية) رمبرانت ، رمبرانت ، تعال لحظة من فضلك .

المحضر : أجزم لك ياسيدتى اننى لست قاسى القلب لكنها الأوامر . عينت المحكمة حارسين على ذمة رمبرانت المالية .

رمبرانت : طاب صباحك ياسيدى المحضر ؟ اذن أرسلك الدائنون لتوقيع الحجز على .

المحضر : أجل ، ياسيد رمبرانت سنجرد البيت جردا شاملا . كل مافى الحجرات ، وما فى الدواليب وفى الأركان ، سندونه فى قوائم ، اللوحات وغير اللوحات ، كل شىء ، حتى خيط الابرة ، فالحجز شامل . لن نترك شاردة أو واردة ، من باب البيت حتى باب المطبخ (يجيل بصره حوله) أوه ، أرى على الجدران لوحات كبيرة . هيا لنبدأ العمل . أرجو أن ترافقنى ياسيد رمبرانت .

انتهى الجرد ، وتوقع الحجز . يومان من العناء المتواصل والمجهود المضنى . ياللعجوز المسكين رمبرانت ، كم كان قلبه يتمزق وهو يرشد المحضر الى كل صغيرة وكبيرة من متعلقاته . ومع ذلك لم تفارق الابتسامة شفتيه . ولم يفقد رباطة جأشه . عندما انتهت اجراءات الجرد والحجز دعا رمبرانت المحضر الى قدح من الشراب فى الحانة المجاورة . كان كمن يودع صديقا حميما لا يريد أن يكشف له أنه انما يسافر فى رحلة لا رجعة منها . فى مثل هذه المواقف تعرف الناس على حقيقتها . فى مثل هذه اللحظات تسقط الأقنعة ، وتنهار مظاهر المودة الزائفة . كانت مرارة رمبرانت كبيرة عندما عرف من المحضر أن الذى بدأ كل هذه الاجراءات هو جان سيكس أحد المعجبين المتحمسين لرمبرانت، الصديق الذى طالما استضافه رمبرانت ورحب به فى بيته كل وقت من أوقات النهار . اقترض رمبرانت منه مبلغا فى لحظة من لحظات ضيقه ، ثم تعجل الصديق اقتضاء دينه فحوله الى تاجر حديد يدعى أورنيا.. ومن هنا بدأت المتاعب .

كانت لدى المحضر تعليمات مشددة بالقبض على رمبرانت بتهمة الغش ان كان يراوغ فى الحجز أو يتهرب منه ، لكن المحضر الصارم وجد رمبرانت مسالما أليفا .

المحضر : والآن ، كل هذه المنقولات واللوحات لكم أن تلمسوها وتنظروا اليها فحسب ، لكن حذار من أن تمتد اليها أيديكم بالبيع أو التصرف أو التلف . حذار . فالقانون صارم ، يحميه الحديد والنار . طاب مساؤكم .

رمبرانت : (متنهدا) اسمى ملطخ بالعار . للكل أن يشتمنى ، ويلطمنى ، ويحط من شانى . اسمى ملطخ بالعار .

- ٢١ -

وما لبثت لوحات رمبرانت التى كانت قد وصلت من قبل الى أسعار خيالية ، ان كان مصيرها البيع فى المزاد . طرحت على جمهور قلب المزاج ، مرة يصفق ومرة أخرى يصغى دون تبصر أو روية . ولم تلق لوحات العبقرى المفترى عليه سوى بضعة مزايدين معرضين فاترى الهمة . قلبوا النظر فيها بامتعاض . قطبوا الجبين ، ومطوا الشفاه ، وهزوا الأكتاف مستخفين . ويحاول الابن تيتوس بالاشتراك مع ربة البيت هندريكة تلافى هذه النتيجة . حاولوا انقاذ لوحات الرجل العجوز من سوء المصير فافتتحا محلا لبيع هذه اللوحات ، لكن النتيجة كانت مخيبة للآمال .

تيتوس : (متنهدا) لا فائدة ياهندريكة . الأقدار أقوى منا . أبى رمبرانت يعانى نحسا مخيفا . لقد كتب عليه أن يرى سمعته الفنية تموت وتوارى تراب العدم والنسيان .

هندريكة : (بمرارة) مقتنيات بلغت قيمتها منذ عشر سنوات أربعين ألفا ها هى تباع بخمسة آلاف فحسب • ياللخسارة ، بيعت بثمن قيمتها •

تيتوس : لوحات قيمة لقاء لقمة من العيش •

هندريكه : مهما اجتهدنا لنخفف عن أبيك رمبرانت فانه لن ينسى الى يوم مماته عناء تلك الكارثة الكبرى •

- ٢٢ -

رمبرانت : اسمع يابنى عند الباب عربة وجياد •

تيتوس : لا تطل من الشباك يا أبى فقد جاءوا يحملون الأثاث •

رمبرانت : (بحزن) اذن ، جاءت الساعة •

تيتوس : (مغالبا دموعه ومواسيا) لا تخش يا أبى• انى بجوارك ، فليأخذوا كل شىء • سيبقى لك ابنك • سنعمل — أنا وهندريكه — كل ما بوسعنا لنهيأ لك أن تعمل فى مرسمك هادىء البال • أقسم على ذلك أمام الله • لا تخش جوعا ولا بردا • لا تخش تشريدا ولا عطشا • سنكدح الى جوارك ، ولن نتركك •

رمبرانت : « حى هو الله الذى نزع حقى والقدير الذى أمر نفسى » • أتعرف من أين هذه الآيه يابنى ؟ من « سفر أيوب » •

تيتوس : أرجو ألا تثبط هذه الكوارث التى حاقت بك من عزيمتك •

رمبرانت : (يتنهد)لا يا بنى ، لا ، لا يمكن لكوارث الدنيا كلها أن تطفىء جذوة النار المتأججة فى أعماقى ، ولا من حدة التركيز التى اتصفت بها •

تيتوس : هذا شأن عظماء الرجال يا أبى • قد يتهدمون لكنهم لا ينهزمون •

لندع الله أن يزداد الاقبال على لوحاتك وأن نتلقى فى القريب العاجل طلبات كثيرة تعكف على تصويرها ورسمها • هذا سلوى لك وعزاء يا ربى ولنرحل عن هذا البيت الذى لم يعد لنا الى بيت آخر متواضع •

- ٢٣ -

كان من اللازم أن يتعذب رمبرانت حتى يذوق ذلك الطعم المقدس للحياة ، وتنهار عن عينيه تلك الغشاوة التى تحول دون ادراك الحقيقة • ومن خلال عذاباته وآلامه صعد رمبرانت درجات العظمة حتى القمة العالية • ومن هناك أطل ، وكم كان كل شىء صغيرا ضئيلا ، حتى أولئك الدائنون والقضاة والتجار والمرابون وأصحاب الجاه والمناصب • أكان يجب أن يبكى أم كان يجب أن يضحك ؟ حقا ، ما الذى يضحك ؟ ما الذى يبكى ؟ شىء تافه ! لدغة برغوث ؟ ! آلام مخيفة ؟ الحياة أم الموت ؟ ! وكم كان مرأى رمبرانت مثيرا للرثاء • أين أنفة الأيام الخوالى ؟ أين الأحلام والتفاؤل ؟

رمبرانت : يابنى ان أباك مثير للخجل ، أليس كذلك ياتيتوس ؟ انى خجل من نفسى • أود أن تنشق الارض وتبتلعنى • أريد أن أختفى من أمامك ، ومن أمام الناس جميعا • انى مهان ، ترفض لوحاتى وأعمالى • أشتم ، أمتهن ، يضحكون منى • أجل ، أسمعهم يضحكون • أسمعهم يضحكون • أسمعهم فى الظلمات يسخرون • أقسم لك انى أسمعهم يهمسون ، يهمسون خلف ظهرى ويهمسون •

- ٢٤ -

كانت السنوات الأخيرة فى حياة رمبرانت أعظم سنى حياته الفنية • طلب منه أحد الايطاليين الأثرياء ويدعى أنطونيو روفو أن يصور لحسابه بعض اللوحات• كانت منها لوحة الرجل الذى يرتدى درعا « المصورة عام ١٦٥٥ • وهذه اللوحة دليل رائع على مقدرة رمبرانت على الايحاء بلمس الأشياء ، بملمس القماش والمعدن والبشرة • لمعان الخوذة على الرأس ، صلابة الدرع على الصور ، ليونة اللحم على الوجه رغم صرامة القسمات ، ونعومة العباءات الحمراء على كتف القائد المقدام •

صور رمبرانت فى هذه الحقبة أيضا لوحة « القديس بطرس ينكر المسيح » عام ١٦٦٠ • انها احدى روائع رمبرانت التى لا يتطرق اليها الشك وهى دليل على مقدرته الفائقة فى التوزيع الدرامى للضوء • الشخصيات تسبح فى الظلمة مثل الاشباح ، واذا بالضوء النابع من مصباح فى اغوار

اللوحة يظهر الاشخاص، ويبرز القسمات ، ويتغلغل الى أعماق النفس ، لينتزع خبـايـاها ويعكسها على الوجوه • ها هو الضوء ينعكس فى وحشية على وجه بطرس فينير قسماته التى يمزقها القلق المهول ، وتمتد بقايا الضـوء القـــوى فتكاد تكشف لنا الى جواره وجه جندى ينضح بالقسوة والفظاظة ، وتلمح فى الظلمة الأمامية خوذة جندى آخر •

كان يوما مشهودا ذلك الذى قبض فيه على السيد المسيح • أمســكوا به ، كأنهم قبضـوا على لص ، خرجوا بسيوف وعصى ليأخذوه• كل يوم كان يجلس معهم يعلمهم ولم يمسكوه ، لكن ذلك المساء أمسكوه ومضوا به الى رئيس الكهنة ودخل وجلس بين الخدم ليرى النهاية • كان المجمع كله يطلب شهادة زور على يسوع • وعـنـدما تكلم مزق رئيس الكهنة ثيابه وصرخ قائلا : لقد جدف • ما حاجتنا بعد ذلك الى شهود ؟ ماذا ترون ؟ فأجابوا قائلين : انه مستوجب الموت • ثم بصقوا فى وجهه ولكموه وآخرون لطموه ، وسخروا منه • ضربوه • أما بطرس فكان جالسا بالخارج فى الدار • فجاءت اليه جارية وقالت له : « كنت أنت مع يسوع » • فأنكر أمام الجميع قائلا : « لست أدرى ماتقولين » ولما خرج الى الدهليز قالت الجارية للذين هناك : « وهذا كان مع يسوع » فعاود بطرس الانكار مقسما : « انى لست أعرف الرجل » وبعد قليل حان وقت الانصراف فقال أحد الحاضرين لبطرس : حقا ، أنت أيضا منهم • لغتك تظهرك • فأخذ بطرس يلعن ويحلف قائلا : « انى لا أعرف الرجل » • وفجأة صاح الديك • فتذكر بطرس كلام يسوع الذى كان قد قال له : « انك قبل أن يصيح الديك تنكرنى ثلاث مرات » • فحرج بطرس وبكى بكاء مريرا •

لكن أين المسيح فى لوحة رمبرانت ؟ انه بعيد فى الأغوار ، فى الجانب الأيمن الخلفى • ثمة ضوء آخر خافت يكشف لنا جماعة أخرى نائية عما يحدث لبطرس ، منكبة على أمورها هى ، مما يثير من عزلة بطرس ، ويزيد مأساته اضطراما • انه وحيد منعزل رغم أنه فى صدر اللوحة ، عليه أن يتخذ قراره بلا عون من أحد ، ولا اشفاق • وأى قرار اتخذ ؟ اختار الطريق الســهل ، طريق النجاة والأمان ، طريق التخاذل والنكوص • والمســيح ؟ انه هناك يقف بعيدا فى الخلفية محاطا بمعتقليه ، لا يسمع ماذا بين معتقليه ، أدار وجهه المهيب الذى مسته ومضة من النــــور ـ اداره نحو بطرس ، وأطل عليه من بعيد • وجهه المهيب البسيط مفعم باليقين والمعرفة • انها لمسة رمبرانت العبقرية • والذى يكسب اللوحة عظمتها هو ذلك الطابع الواقعى الذى اتصفت به انه مشهد من الحياة اليومية • لا افتعال للعواطف ، ولا تفخيم لابن الانسان ، ولا اصطناع لتلك المهابة التى وان كان أساتذة عصر النهضة فى ايطاليا قد نجحوا فى اضفائها ، الا أنها تحولت على أيدى غيرهم من المقلدين السطحيين الى زيف ممجـــوج يقصـم لوحاتهم •

على أن أروع مافى هذه اللوحة هو وجه الجارية • انه السؤال الممض ذاته • انه المحك •• انه الصوت الصارخ فى البرية : من أنت ؟ هل أنت معى أم على ؟ هل اخترت الصديق المخلص أم الجند والقضاة والوحـــوش ؟ أين مكانك من الابدية ؟ انه سؤال صعب • الله يعرف ذلك • انه حريق وجحيم ، لهذا استعر وجه الجارية بكل ما فى ذلك السؤال من نيران متأججة •

- ٢٥ -

حارب رمبرانت مصيره بشجاعة • توالت الضربات عليه تباعا ، مسكين هذا الشيخ ، كان يسبح ضد التيار • أصاب هيندريكة مرض عضـال ، ميئوس من شـــفائه • قضى رمبرانت الى جــوار سريرها ساعات عصيبة يمزقه القلق ويقضه الهلع من فقدان الرفيقة العزيزة • ثم من أين المـال لدفع اتعـاب الأطباء وأثمان الدواء ؟ الهموم تلو الهموم •

رمبرانت : (متنهدا) مسكينة هندريكة • لم تعد الضحكة تعرف الطريق الى شفتيها • قديمـا كانت تلعب وتجرى وتلهو مع تيتوس ، أما الآن فهاهى تلزم الفـراش ، ينهش المـرض جسدها (باكيا) ويزحف الموت فى عظامها • أيها الموت ، أيها الموت الاسود ، لماذا تخطىء الطريق ؟ لماذا تذهب الى غيرى ، وأنا اليك أحوج ؟ لم أعد سوى عجوز لا نفع منى ، الزم البيت وانتظر من ابنى أن يعولنى • أنا عاطل فاشل طفيلى • ماذا جلبت لنفسى وللآخرين ؟ لا شىء سوى الفقر والخراب • الجميع من حولى يكدون ويكدحون لكسب لقمة العيش ، أما

أنا فأصور لوحات لاطلب عليها . لكن بالله ماذا أفعل ؟ هل ألقى بفرشاتي وأقلامي وأخرج ؟ والى أين أذهب ؟ (صائحا فى مرارة) الى أين ؟

ها هو رمبرانت عجوز لم يصل الى شيء ، بل انحدر به الحال وساء حتى أضحى يتخبط فى دياجير الظلام . ها هو يضرب بقوة . يستخدم فرشاته بخشونة . أين النسيان ؟ فى الظلال والألوان ؟ في صمت المرسم الخالى، وبين جدرانه الجرداء ؟ لم يبق الا الأسود ، والأحمر والأصفر، ونسمات الخريف، وزفرات القلب الكسير ، وانتفاضات الكبرياء الجريحة، وذكريات الأيام الخوالى .

رمبرانت : ابقى فى الفراش يا هندريكة . الرقاد سيفيدك يا حبيبتى ، ويطرد المرض من جسدك . سيأتى الطبيب ، وساحضر لك الدواء .

- ٢٦ -

جلس رمبرانت الى جوار السرير ممسكا بيد هندريكة العزيزة . كان السكون يخيم على البيت .

هندريكة : أين تيتوس يا رمبرانت ؟

رمبرانت : ذهب الى بعض الزبائن عله يبيع شيئا من لوحاتى .

هندريكة : أين ابنتى ؟ بنتنا ، يا رمبرانت ؟

رمبرانت : كورتيليا الصغيرة عند الجيران .

هندريكة : رمبرانت ، انى اتركك . ارحل بعيدا ، الى بئر العدم ، وانى راضية (برهة صمت وبكاء) ألم أعن ببيتك يا حبيبى ؟ بذلت كل جهدى لأوفر الراحة لك . رمبرانت ، ألم أكن زوجتك أمام الناس ؟

رمبرانت : (بحنان وحب) كنت لى أكثر من زوجة. الله يعلم ذلك يا حبيبتى .

هندريكة : أريد أن اطبق جفنى وانام ، . انى متعبة. وداعا . لا تحزن يارمبرانت على فراقى .أعرف ان الكنيسة حرمتنى من بركتها . مامن قس سيتلو صلاة على جثمانى قبل أن يوارى التراب . يقولون انى عشت حياة العاهرات معك . سامحهم الله . ماذا يعرفون عن القلوب ؟ ماذا يفهمون عن ضراوة الألم (برهة من الصمت والحزن) فى أى يوم نحن يا حبيبى ؟

رمبرانت : فى الثامن والعشرين من اكتوبر عام ١٦٦٢ ، ياملاكى .

هندريكة : (بصوت يزداد خفوتا) وداعا يارمبرانت . اذكر على الدوام هندريكة . هندريكة . خامتك الوفية .

- ٢٧ -

رمبرانت : (بصوت مهدم) مامن نار في المدفأة . الفحم غال والخشب ، والجيب خال . من أين النقود لنشترى ؟ ومن يبيع لنا بالأجل ؟ (تصطك اسنانه) البرد قاس . تجمدت أصابعى وارتعدت فرائصى . لا استطيع الوقوف ، فلأبحث عن بعض الخرق البالية الف بها ساقى المتعبة ، واذود عنها ألما مثل وخز الابر . تيتوس ، ابنى باركه الله ، يجرى يميا ويسارا فى البرد يحاول عبثا أن يجمع بعض النقود ليقيم أودنا . يعرض رسومى هنا وهناك علها تباع (تصطك أسنانه من البرد) أه ، فلألبس كل ماعندى من ثياب . لعنة الله على الشتاء . تمزق معطفى وبلى حذائى . الجليد يحاصر البيت ، والرياح فى الخارج تعوى كالذئاب . انى اتساءل لماذا لم أكن اشعر بهذا البرد فى بيتنا القديم ؟ (يضحك بمرارة) أيام العز ! هذا البيت المهدم الذى انتقلنا لسكناه بعد أن باع المرابون بيتى القديم وطردونى منه شر طردة ـ هذا البيت القديم تكاد الريح تعصف به . انها تصطدم بأركانه وتتسلل من شقوقه . جسمى أضحى مثل هذا البيت الخرب تسرى فيه الرعدة . تتساقط مياه المطر من السقف. أوه ، هنا تيار بارد فلأبتعد ، فلأذهب الى المطبخ (بغتة) أوه ، يا للعنة ، تركت وعاء الحساء على الموقد . لا بد أن شربة البصل

تغلى الآن . وبعد قليل سيجيء تيتوس للغذاء .

(يدخل تيتوس بعدقليل)

تيتوس : طاب يومك ، يا أبى .

رمبرانت (مشتاقا) أوه تيتوس ابنى ، مرحبا بك (يتوجع تيتوس متعبا) أوه ، مالى أراك شاحب الوجه مكتئبا يا بنى ؟

تيتوس : ها أنا أعود الى البيت خائبا ، لم أجمع شيئا . كل الزبائن لاطائل من ورائهم . بعضهم لم اجده ، والآخر متهرب من مقابلتى . كثيرون تعللوا بأنهم لم يستقروا بعد على ما يشترونه وطلبوا التأجيل .

تيتوس : ابى ، نفد الصبر وفاض الكيل ، ما رأيك لو لجانا الى أقارب أمى نطلب منهم العون ؟ ربما أمدونا ببعض المال ، يا أبى نستعين به .

رمبرانت : (ثائرا) كلا . لاتحدثنى عن هؤلاء الناس لاأريد منهم عونا،ولن أمد اليهم يدى مستجديا أبدا .. أبدا . أفضل أن يمزق جسدى اربا اربا على أن أريق ماء وجهى أمامهم (مبتهلا الى الله) الرب راعى ، فلا يعوزنى شيء .. اذا سرت فى ظل الموت لاأخاف شرا ، لانك انت معى واليك يارب ارفع نفسى . يا الهى عليك توكلت . فلا تدعنى اخزى . لا تشمت فى أعدائى . طرقك يارب عرفنى . سبلك علمنى (يبكى)

تيتوس : اهدأ يابى اهدأ فما زلت الجبل الشامخ والصخرة العاتية التى تتكسر عند قدميك كل الامواج .

رمبرانت : (يتنهد) أعلم يابنى انك شاب . اعلم أنك تستحق وانت فى زهرة عمرك أن تنعم بالحياة ، لكن ما باليد حيلة . انى أجلس فى وحدتى أعصر فكرى علنى أجد مخرجا ولا أجد لامفر . لوحات أبيك بائرة يابنى . لم يعد أحد يريدها سوى اللوحات الدينية التى لايكفى ثمنها قوت يومنا .

تيتوس : لاأعرف كيف تتخلى بلادى عن أعظم أبنائها يابى . ان بنى وطننا يؤيدون دائما فنانين لايستحقون شيئا .

رمبرانت : رب اغفر لهم . انهم لايرون أبعد من أنوفهم .

تيتوس (حانقا مندهشا) كل هذه الحرارة ، وهذا التحليل ، وهذا العمق ؟ ألا يرونه ؟! صحيح يابى ، ان مناظرك الطبيعية قليلة ، ولكننى لاأنسى لوحتك « الجسر الحجرى » وتلك المعالجة الدرامية للطبيعة كما لو كانت روحا نابضة بالعواطف الخفية .

- ٢٨ -

ما من أحد صور نفسه منذ الصبا المبكر الى الكهولة الطاعنة بالوفرة والدقة التى صور رمبرانت نفسه بها . لقد صور وجهه فى شتى حالاته النفسية صوره ضاحكا ، قلقا ، متحمسا ، ساخرا ، جادا ، محتقرا ، حائرا . وفى آخر لوحاته صور وجهه وقد هدمته الشيخوخة . لم يكن الدافع الى هذه الصور المتتابعة مجرد رغبة فى اشباع الغرور ، بل حاجة ملحة الى سبر أغوار النفس وتحليل انعكاساتها على الوجه الانسانى . ومع التقصى عن الشخصية بحث رمبرانت عن أساليب وامكانات التعبير عنها ، وجعل الضوء مطية للعواطف . لوحات صغيرة مركزة على الوجه ، ولوحات كبيرة تمتد الى تصوير الملابس أيضا .

ربما كانت لوحة رمبرانت الاخيرة لنفسه من أفضل ماقدمه فى مجال « صوره الشخصية » انها تصوره يعمل أمام حامل لوحاته . انها دراسة عميقة يتقصى فيها رمبرانت الضوء الحنون فى تحسسه لتجاعيد الوجه وسطوحه لغضونه وانفراجاته ، انه يتقصى نسيج الحياة ذاتها . هذه اللوحة الاخيرة لرمبرانت تصوره عجوزا مهدما بضربات خشنة من الفرشاة ، كما لو كان يرتدى قناعا مسوخيا من الطين الملون . انه عجوز مفلس يضحك ساخرا من كل أولئك الذين أهانوه .

كان رمبرانت مدفوعا بحب جارف نحو الضعفاء والمهانين والطبقات الدنيا . وبعد أن كان فى أيام الرخاء يرسم الاغنياء وذوى الثراء الذين كانوا يأتون الى مرسمه طالبين تصويرهم أصبح فى سنوات الضنك والفاقة يرسم العميان والمقعدين وذوى العاهات الذين كانوا يطوفون البلاد ويقرعون الابواب يستجدون لقمتهم

- ٢٩ -

كان رمبرانت آخر مصورى اللوحات الدينيـة من المجيدين ، وربما كان أعظمهم وأعمقهم وأكثرهم انسانية • لقد أطل الايطاليون الى الحياة من بعيـد وخلقوا تصاوير دينية ذات خصائص سامية رفيعة أما رمبرانت فقد دقق النظر كرجل الى اخوانه البشر وتغلغل الى خطاياهم وضعفهم فانتج أعمق المشاهد الدينية • وأكثرها درامية • ومن لوحاته الدينيـة « السيد المسيح يشـفى المرضى » ، « الهـروب الى مصر » ، « عودة الابن الضال » ، « السامرى الطيب » ولقد استخدم رمبرانت مشـاهد كـل يوم خلفية للوحاته الدينية ، وصور الاحداث الدينية على انهـا تحدث فى أيامه وبين أهله ومواطنيه ، مما أضفى على تلك اللوحات واقعية أكثر اقناعا وأشد نفاذا •

- ٣٠ -

لكن القدر كان لرمبرانت بالمرصاد • فى الرابع من سبتمبر سنة ١٦٦٨ مات ابنه الوحيد تيتوس ، ولم يمض على زواجه سوى بضعة شهر • راح الابن المسكين فى ميعة صباه • وخلف أباه الكهل المحطم يعانى الحياة وحيدا •

مات تيتوس فى السابعة والعشرين من عمره وسار الاب العجوز فى جنـازته • ارتدى أفضـل ثيابه البالية • وتدثر بمعطف لطخته بقع الالوان • خرج يودع ابنه الوداع الاخير • وبخطوات ثقيلة وقامة منتصبة رافق جثمان الشاب الى القبر• وابينما سار رمبرانت كان الجيران يشيرون اليه ويتهامسون

الجارة الاولى (بصوت خفيض) : ذلك الكهل رث الثياب كان شخصا مشـهورا فى امستردام يوما ما •

الجارة الثانية (دهشة) : هذا الرجل المهلهل الثياب كان اسما لامعا !

الجارة الاولى : ألا تذكرى مصـورا معـروفا اسـمه رمبرانت • انه هو •

الجارة الثانية : رمبرانت ؟! لقد سمعت عنه كثيرا

الجارة الاولى : انه هو بعينه •

الجارة الثانية (وقد تذكرته) : غير معقول هذا !

الجارة الاولى : صدقينى •

الجارة الثانية (باشفاق وحسرة) : هذا الصعلوك ، أشعث الشـعر ممزق الحـذاء هو المصـور المشهور ؟!

- ٣١ -

لم يعد رمبرانت يغادر مرسمه بعد وفاة ابنه • انزوى فيه • ومضى يجتر آلامه وأحزانه فى صمت مغمورا ، لايسأل عنه ، ولا يفكر فيه أحد • اظلمت الدنيا من حوله ، وأغلق باب قلبه ، خـوى جيبه ، وخوت معدته من الطعام •• وما كان يقـوى على امساك الفرشاة •

فى أواخر الشتاء أبلغ رمبرانت ان أرملة ابنه تيتوس وضعت طفلة سميت تيتيا على اسم أبيها • يالها من غريبة هذه الحياة • هاهى الحماسة تدب من جديد فى قلب المصور العجوز ، وهاهى الظلمة التى خيمت على قلبه طوال الشتاء يبددها بصيص من النور • كم كانت طفلة جميلة • آه ، لو أمهل القدر تيتوس حتى يرى مولودته قبل أن يموت ؟

وما كان أحد ليصدق مبلغ ارتباط رمبرانت بالطفلة الصغيرة وتعلقه بها • بعد ان كان لايخرج من مرسمه قط • كان يهرع كل صـباح الى بيت ادلينا ، ويجلس الساعات الطوال الى جانب المهـد الصغير يهدهد حفيدته • يبتسم لها ، ويكلمها كلاما لم تكن الصـغيرة تفهمه أو تعيه ، لـكن عينيه كانتا تلمعان •

رمبرانت : الهى ، ربما كانت حياتى حافلة بالاخطاء والآثام ، لكننى فى كل لوحاتى ورسـومى حاولت أن أسبح بحمدك ، فاغفرلى يارب ، اغفرلى •

- ٣٢ -

العزلة ، والفقـر ، والأسى ، والاهمـال ، ثم الصمت الكبير • لقد قسا البشر فى اسـاءتهم الى الفنان المسكين • وفى النهاية أشفقت عليه السماء ، وأغمضت عينيه ليغيب فى نومته الابدية • كان ذلك فى الرابع من أكتوبر عام ١٦٦٩ • لكن المهزلة لم تكتمل فصولها بعد • ان الفنان الذى خلف للعالم كنوزا لاتقدر بمال لم يترك عند مماته حتى مصاريف دفنه • وفى مدافن الشحاذين والفقراء ووری جسده المهـدم ، وورى التراب منبوذا ليرتاح من وعثـاء السنين ، وكيد البشر •



د . محمد محمود غالى

قد يتصور البعض فى هذه المقارنة التىأجريها عن الجامعات فى الخارج وعن الجامعات فى وطننا ، عن الاساتذة هناك وعن الاستاتذةمنا أننى أرفع فيما هناك وأخفض منها هنا ، وقد توجه الى بالنصيحة بعض الزملاء ألا اشتدفى نقدى لجامعتنا ، معتقدين أن هـــذا قد يسىء بطريقة غير مباشرة للقائمين بالامـر منرجالات الدولة ، ولكنى لا أومن بهذا الرأى ، بل على العكس أعتقد أن الحاكمين عندنا يودلكثير منهم أن يروا صورة حقيقية لجامعاتنا وما يجرى فيها لأنهم يميلون من قلوبهم أنيقوموا بعمل اصلاح شامل ، هذا الاصلاح لا يتأتى الا بذكر الحقائق مجردة عن الطلاء ، وهذا ما أفعله بكتابتى هذا المقال ، فهى نوع من الكتابة الخالية من الرياء ، البريئـة من أى زخرف مصطنع.فلا أقع فيما يقع فيه الكثير، وترانى لا أعمد الى ارضاء فريق معـين وأنأخالف فى ذلك ضميرى وما أعتقد ٠

ومن ذا الذى يقول ان الدولة فى عهدنا الناهض لا ترحب ما وسعت بالنقد البناء ، ولدى عدد من البراهين أن الدولة عنـــدنا ترحب بمن يضـــع أمامها الحقائق مجردة عن الاكاذيب وأن يدلها على الصالح من الامور ٠

وأعتقد أن المناقشات البيزنطية والجدل غير المفيد ولى عهدهما ، ولعل أبرز مثال على ذلك

موضوع كهربة خزان أسوان وموضوع السد العالى ٠

ولو أنك أيها القارىء العزيز قمت بزيارة للسد العالى كما فعلت منذ بضعة شهور وزرت قريبا منه محطة الكهرباء لخزان أسوان ـ لو أنك زرت شركة كيما فى أسوان لأدركت أن الدولة لم تتردد فى السير بالعمل المنتج قدما وأنها لم تقف مكتوفة الايدى كما كان الحال فى العهود الماضية ، وأنها صنعت الكثير من أجل هذا الشعب ٠

وأكرر أننى لا أمالىء هنا أحدا وأننى لا أود فى هذا السن جزاء ولا شكورا٠ان الذين نصحونى بالاعتدال فى الكتابة وأنا أتكلم عن الاساتذة عندنا والاساتذة فى الخارج يتوهمون فيمن يحكموننا اليوم أشياء لا توجـد الا فى أذهانهم ٠

لقد قام الحكام الحاليون بـــكهربة خزان أسوان ، هذه الـكهرباء التى تبلغ اليـــوم مليارين من الكيلووات ساعة ـ هذه الكهرباء التى ظل الحكام فى الماضى يتشاحنون فى أمرها خمسين عاما كاملة،ويختلفون ، الواحد منهم مع الآخر مدى خمسين عاما ، فلم نحصل نتيجـة لذلك على الكهرباء وبقينا دائما الى الوراء ٠

ان النساء فى الازقة والحوارى قد يتشاجرون أسبوعا كاملا ، ولكن حكامنا السابقين الذين كان أغلبهم آلات فى يد الاجانب تشاحنوا فى



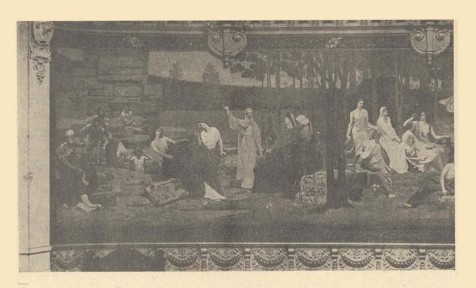
اكبر مدرجات السوربون العديدة وترى فيه لوحة « الغابة المقدسة »

أمر هذه الكهرباء خمسين عاما ، وأخيرا تم فى العهد الحاضر موضوع كهربة خزان أسوان ، وتولد التيــار الكهربائى بمقدار مليارين من الكيلووات ســاعة أخذ السـد العالى منها حوالى ١٠٪ وشركة كيمــا حوالى ٨٠٪ وكل منطقة أسوان وما حولها العشرة الباقية ٠

حدث هذا فى سنة أو اثنتين دون شــجار أو مشاحنة ، اذن أنا أومن أن الواجب اذن أن نــكاشف الناس بالحقائق ففى ذلك كل الفائدة وكل سبيل للاصلاح ٠

* * *

وبعــد الذى ذكرت نعود لموضوع نقــد جامعاتنا وأساتذتنا فأقول هــل يحق لى أن أتكلم فى هذا الموضوع الهام وأتناوله بالشرح والتحليل ؟ هل هذه المقارنة من حقوقى أم أنى فى هذه المسألة أعد دخيلا ؟ ولقد أيقنت من أول لحظة أننى لست بالدخيل فى هذا الشأن، ولا أود قدر المستطاع أن أتحدث من نفسى ، ولكنى لابد أن أذكر للقارىء أنى قضــيت أتعلم خمسة وعشرين عامــا ، وهى الاعوام الطويلة التى دخلت فيها الامتحانات ، ووقفت فيها أمام ممتحنين عاديين فى مصر وجهابذة فى الخارج ، خمسا وعشرين سنة يا ســيدى القارىء : خمسا فى الابتدائى وخمســا فى الثانوى وخمسا فى كلية الهندســة بالجيزة (المهندســخانة) وعشرا فى الســوربون ، والواقع أننى ما زلت طالبــا اذا اعتبرنا أن صلتى الدائمة بمكتبى ومذكراتى التى لاتنتهى فى كتبى ، وما يصلنى من العالم الخارجى من مراجع ونشرات علمية أو سلامية تجعلنى دائما فى صفوف الطلبة فى تحصيل العلم والمعرفة ، ثم انى قمت بالتدريس بطريق الانتداب سنة فى كلية الهندسة بالجيزة وسنتين فى كليه الآداب بجامعة القاهرة أحاضر لطلبة الفلسفة مقدمة الرياضة والطبيعة ، ثم ســنتين فى العراق منتدبا من الحكومة رئسا لقسم الطبيعة فى دار المعلمين العالية ببغداد وكان هــذا منذ ٢٥ ســنة ، ثم أنى درســت فى قسم الدراسات العليا بجامعة الاسكندرية عامــين وحضرت محلفا فى رسائل الدكتوراه هنــاك ولست أذكر هذا من قبيل التفاخر لأنى فى كل هذه المراحل التعليمية لم آكن أشغــل كرسيا هاما مستديما يعطى لى فيــه كــامل المسئولية ٠



تفصيل من لوحة « الغابة المقدسة » بالمدرج الكبير

ثم اننى عضو فى عدة جمعيات علمية فانا عضو فى مجلس ادارة الجمعية المصرية للعلوم الرياضية والطبيعية منذ انشائها مع المرحوم الاستاذ الدكتور على مصطفى مشرفه والدكتور محمد مرسى أحمد مدير جامعة عين شمس ، وعضو فى الاتحاد العلمى المصرى الذى يرأسه الاستاذ مصطفى نظيف والذى يضم ، ثمانية وعشرين جمعية علمية ، وكنت رئيسا للمجمع المصرى للثقافة العلمية ، وترانى عضوا فى الشعبة الدولية لعلم الطبيعة ومجلس السلام القومى والعالمى .

ولابد أن أصرح والاسف يملأ قلبى أن مستوى الاساتذة فى جامعاتنا وغالبية الاساتذة ذوى الكراسى ضعيف وانهم لا يمكن مساواتهم بالاساتذة فى جامعات الغرب أوفى روسيا .

دعنا من الاساتذة فى بلادنا فقد يكون لى عودة لهذا الموضوع يوما ما ولأتحدث عن الاساتذة فى الخارج .

* * *

سافرت فى بعثة علمية الى السوربون بعد حصولى على كلية الهندسة بالجيزة وكان ذلك سنة ١٩٢٥ وبقيت هناك أدرس عشر سنوات .

والسوربون اسم يطلق على كليتى العلوم والآداب من جامعة باريس ، وانك لترى فى حوش الجامعة كما فى الصورة رقم (١) تمثالين بالحجم الطبيعى أحدهما لفكتور هيجو الكاتب المعروف وقد وضعوه أمام كلية العلوم مع انه من جهابذة الادب ، والثانى لباستير العظيم ومع أنه من العلماء البارزين ولكنهم وضعوه أمام كلية الآداب ، وهو الذى كشف الميكروب لأول مرة من تاريخ العلوم عندما كشف مرضى الكلب ، وعالج بنجاح أول صبى من عضة كلب كان مقضيا عليه بالموت ـ انما قصدوا بذلك أن العلم كالادب ، كلاهما يغذى البشرية جمعاء ويرفع من قيمة الانسان .

بل انك تجد فى مدخل الجامعة الرئيسى وفى الدهليز الموصل للمدرج الكبير الذى يتسع لأكثر من أربعة آلاف طالب تمثالين آخرين ، أحدهما لأرشيمدس العالم الاغريقى الكبير يحمل فرجارا (برجلا) ، والتمثال الثانى لهومر الشاعر والمؤرخ الفذ ، يحمل قيثارة ، وهما من جديد يمثلان العلوم والفنون .

وانك لا تجد عندنا أمام مدخل كلية الآداب مثلا تمثالا لشوقى الشاعر وآخر لحافظ ابراهيم ، رغم أن الاول وضعه بعض الادباء الاسلاميين المعاصرين أمثال المرحوم طه الراوى العالم الكبير فى صف « المتنبى » ـ قال لى طه الراوى فى بغداد فى مجلس من العلماء والادباء وكان رحمة الله عليه يستقبل الاصدقاء يوم السبت من كل أسبوع ، لم أنقطع عن مجلسه هذا مرة واحدة طوال عامين دراسيين: قال « لولا الملامة لوضعت شوقى فى صف المتنبى ، ولما حضر الى مصر قبل وفاته طلب منى أن نزور معا منزل شوقى الشاعر وأن نزور جامع عمرو ، وتوجهت معه اليهما ٠

بل انك لا تجد أى تمثال فى الجامعة أو حولها لأمثال رفاعة الطهطاوى ومحمود حمدى الفلكى ، هذا الرعيل الاول من البعثات الذى ذكرت على أثر محاضرة للاستاذ الدكتور رياض تركى عندما كان وزيرا للبحث العلمى وهو يتحدث عن برامج البعثات التى تنوى الوزارة ارسالها للخارج ذكرت تعليقا على محاضرته أننا نود أن يكون لدينا بعثات يصل بعض أعضائها الى ما وصل اليه هؤلاء النوابغ ٠

ونعود الآن لوصف الاساتذة فى هذا المكان المقدس الذى عشت فى أرجائه عشر سنوات طوال انتهت فى سنة ١٩٣٥ وهى بعثتى الحكومية التى مدتها الحكومة المصرية مرتين ، وكان كل شهر يمر أتعرف أكثر فأكثر على هذا المكان المقدس الذىحملتنى اليه المصادفة السعيدة ، فعرفت أن بالسوربون وفى كلية العلوم وحدها أكثر من عشرة من الاساتذة حملة جائزة نوبل الرفيعة أذكر منهم فى أقسام الطبيعة والرياضة وهى الاقسام التى تخصنى والتى كنت أدرس فيها : ـ

١ ـ مدام كيرى حملتها سنة ١٩٠٧ فى الكيمياء ٠

٢ ـ مدام كيرى نفسها حملتها سنة ١٩١٠ فى الطبيعة ٠

٣ ـ زوجها « بيير كيرى » حمل بدوره جائزة نوبل ٠

٤ ـ فردريك جوليو حمل جائزة نوبل لكشفه النيوترون أحد جسيمات نواة الذرة ٠

٥ ـ زوجته « ايرين » حملت بدورها جائزة نوبل لكشفها النشاط الاشعاعى الصناعى مما كان له حتى اليوم أكبر الاثر فى الطب وأعظم الآمال فى العلاج ٠

٦ ـ « ليبمان » وكان أكبر هؤلاء سنا ، ولكنه كان حيا خلال السنوات العشر التى قضيتها هناك أراه كل يوم بقامته الطويلة ، كان بدوره حاملا لجائزة نوبللكشفه مايسمونه فوتوغرافية الألوان ٠

٧ ـ « لويس دى بروى » ، وهو صاحب الميكانيكا الموجية أعظم تقدم فى العلوم البحتة وقمة المعرفة ٠

٨ ـ « جان بيران » أستاذ الطبيعة ، وهو حائز لجائزة نوبل لتحديده شحنة الالكترون والاقدار الذرية بطريقة غاية فى الروعة ، وقد حضرت حفل تكريمه وعرضه لبحوثه الرائعة حوالى سنة ١٩٢٩ أثر عودته من السويد من حفلة منحه نوبل ، هؤلاء الثمانية كلهم فى أقسام الطبيعة والرياضة ، الاقسام التى كنت أدرس بها ، وقد يكون فى أقسام الحيوان والنبات والجيولوجيا وغيرها من أقسام كلية العلوم أساتذة أخرى حاملون الجائزة الرفيعة ، بحيث يبلغ عدد الحائزين لها عشرة على الاقل فى كلية العلوم وحدها من جامعة باريس ٠ كلهم كانوا أحياء فى وقت واحد ماعدا زوج مدام كيرى الذى كان فى عداد الاموات ٠

ولنعد الى حديث المقارنة بين ماتعلمته هنا وما تعلمته هناك ، بين الاساتذة عندنا والاساتذة هناك ٠

لقد سارعت أول يوم الى قراءة جدول معلق فى لوحة الاعلانات ، وعلمت أن به أسماء الشهادات العليا وعددها ثلاثون ، كما علمت أن من يحصل على ثلاثة منها يحصل على أجازة الجامعة ليسانس العلوم (Liscence es Sciences) ، وكان معى زميلان هما المهندس محمد منصور مشالى ، وهو الذى كان فيما بعد نائبا لأسوان والمهندس توفيق اسحق عوض وهو الذى كان فيما بعد وكيلا لمدير عام الكبارى فى هندسة السكك الحديدية والاشغال ، وكان كلاهما يتلهف بدوره

للحصول على أجازة السوربون ، وكم سررنا نحن الثلاثة أن نجد بين الشهادات الثلاثين واحدة اعتقدنا أنها ميسرة لنا ، وهى شهادة الدراسات العليا فى التفاضل والتكامل Calcul Differentille et Integral ذلك أننا نحن الثلاثة درسنا هذه المادة فى الرياضة ثلاث سنوات فى المهندسخانة ، وذلك فى السنين الاولى والثانية والثالثة ، وكان يدرسها لنا المستر « تويدى » الانجليزى ، وقد بدا لنا فى رحاب السوربون أنه أجهل من صادفناه فى حياتنا ، وطوال هذه السنين الثلاث كنا نأخذ ست حصص فى الاسبوع أى حوالى مائتى حصة فى السنة ، أى ستمائة محاضرة فى السنوات الثلاث ان صح أن نسمى هذه الدروس محاضرات .

ودخلنا مدرج « كوشى » فى السوربون واذا الاستاذ جورساه (Edward Goursat) عضو المجمع العلمى يدرس هذه المادة المطلوبة بعنوان التفاضل والتكامل .

وهنا أود أن يصدقنى القارىء لأنه فى حوالى عشرين دقيقة من المحاضرة الاولى كان الاستاذ الكبير « جورساه » قد انتهى من كل التفاضلات التى نعرفها والتى تعلمناها فى مصر فى ستمائة محاضرة ، وبدأ يكتب الاشارات التفاضلية بطريقة أخرى غير التى نعرفها ، ولم يكن هذا خطأ وقع فيه « جورساه » ،أبدا لم يكن هذا خطأ ، انها رموز رياضية جديدة لا نعرفها ولم نسمع بها ، وكان على الشمسى وزيرا للمعارف ، وقد حضر من مصر ليطمئن على أعضاء البعثات وعلى سير دراستهم فقابلناه وطلب من الديوانى مدير البعثة أن يستعين بمن يفهم الفرق بين الرياضيتين : الرياضة الهزيلة فى مصر والرياضة العالية فى السوربون ، فاستدعى طالبا فى الصف الثانى من مدرسة Ecole Normale اسمه « بلان » ، وكنت قد أحضرت معى كل كراساتى من مصر معتقدا أنها ستفيدنى، وكان تقريره بعد اطلاعه على هذه الكراسات الثمينة أن هذا النوع من الرياضيات التى سموها فى مصر رياضة عالية انما يأخذها الطلبة فى فرنسا فى القسم الاول للبكالوريا (الثانوية العامة) ، وانه يلزم لنا سنين وسنين لنستطيع الحضور على أمثال « جورساه » .

منظر داخل للسوربون

وعشت فى أرجاء السوربون عشر سنوات طوال انتهت سنة ١٩٣٥ ، وهى بعثتى الاولى التى مدتها الحكومة مرتين ، وكان كل شهر يمر يعرفنى أكثر فأكثر هذا المكان المقدس الذى حملتى اليه المصادفة السعيدة ، فعرفت أن فى السوربون وفى كلية العلوم وحدها أكثر من عشرة من الاساتذة أحياء حملة لجائزة « نوبل » الرفيعة وقد سبق أن ذكرناهم ·

للاستاذ هناك مقام كبير ،أود أن أضرب أحد الأمثلة التى مازالت عالقة بذهنى ·

حضرت عشر سنوات على أحد الاساتذة وتتلمذت عليه بكل ما فى الكلمة من معان فله فى نفسى ذكريات لا أنساها · هذا الاستاذ هو « جيبيه » (A. Guillet) ، ولم يكن عضوا بالمجمع العلمى كما لم يكن حاملا لجائزة نوبل، ومع ذلك فله أعمال خالدة،فهو أول من اخترع السنما وليس « لوى ليميير » كما يعرف الناس ، فالاخير كان له فضل فقط فى ان يجعل اختراع « جيبيه » هذا تجاريا صالحا للاستعمال وللتداول : أما أول سنما فى العالم فأكرر أنه كان من عمل «جيبيه» ترى فيه بوضوح كيف يحرك رجلا مثلا ذراعه أو جسمه ، بل ان « جيبيه » كان له الفضل فى التليفزيون ، وقد رأيت مسيو « بيلان » عنده فى معمله يجرى تجاربه على ما أسموه البلاتو جرام من اسم « ادوارد بيلان » وهو صديقى ، وقد زارنى مرارا فى مصر سنة ١٩٣٨ عندما حضر مع الوفد الفرنسى فى المؤتمر الدولى للاسلكى الذى عقد بمصر الجديدة وكان له فيه شأو ، ويقولون كل يوم فى الصحف السيارة « نقلت هذه الصورة بالبيلاتوجرام » وذلك من اسم « بيلان » مكتشف نقل الصور باللاسلكى ·

لقد حضرت تجارب « جيبيه» الرائعة ،أذكر أن فى احداها كان يقيس الزمن لأقرب واحد على خمسة ملايين من الثانية الواحدة ، وأكررها حتى لا يظن القارىء أننا وقعنا فى خطأ « **واحد على خمسة مليون من الثانية** »

صدقنى أيها القارىء أننى لم أسمع بهذا انما حضرت التجربة معه بنفسى وحضرتها عدة مرات ، ولا يتسع المجال هنا لذكر تفاصيلها ولقد ذكرت ذلك فى حديث عام فى مبنى التليفزيون المصرى بالقاهرة ، عندما زار فريق من أعضاء المجمع المصرى للثقافة العلمية الذى تشرفت برياسته ذلك المبنى الفخم وتفضل بعض المهندسين باجراء بعض التجارب أمام الاعضاء ·

نعود للاستاذ الكبير « جيبيه » لأذكر أن الاستاذ هناك يحال الى المعاش من التدريس اذا بلغ سبعين عاما ، أما اذا كان عضوا بالمجمع العلمى فيحال الى المعاش من التدريس فى سن الخامسة والسبعين ويبقى عضوا فى المجمع الى أن ينتهى به الاجل ، وعندما بلغ « جيبيه » اذن السبعين أحيل بطبيعة الحال الى المعاش ، وعين فى كرسيه الاستاذ « كروز . وكان مفروضا أن يحتل معمل « جيبيه »، وللقارىء ما حدث ومالا يصدقه عقل ،ولكننى مرة أخرى لا أروى حكاية سمعتها ، وانما مسألة شاهدتها بنفسى وعاصرتها سنوات ·

لقد أعطى « جيبيه » غرفة ملحقة بمعامله للاستاذ « كروز » فى أول هذه المعامل الخالدة ، وظل جيبيه فى حجرته الرئيسية وما جاورها من حجرات،ولم يخرج من محيطه هذا الى أن مات بعد تعيين خلفه بتسع سنوات كاملة ، ومات عن ٧٩ عاما · وظل تسع سنوات كاملة ياسيدى القارىء يروح ويجىء فى أرجاء معمله وبين كتبه وبين طلاب البحث الذين يقصدونه ، ويحضرون تباعا لمشورته والافادة من علمه ·

الى هذا الحد بلغ عندهم تكريم الاساتذة ، فالاستاذ عندهم عمل باق على الزمن والاستاذ عندهم فكرة نبيلة والاستاذ عندهم مجموعة من المواهب والاخلاق ·

لقد حزنت فى حياتى حزنا عميقا ثلاث مرات ·

الاولى عندما علمت من جريدة علم الطبيعة التى تصدر فى باريس
Journal de Physique
بموت « جيبيه » ·

والثانية عندما انتهى الأجل بوالدى الذى زارنى هناك وطاف مع « جيبيه » العظيم فى كل أرجاء السوربون، وزار فيما زار المدرج الكبير، الذى فتح خصيصا له ، وأخذ « جيبيه » يشرح له صورة الغابة المقدسة ، التى تعلو هـــذا المدرج ونبع الماء الذى يرتوى منه الصـــغير والكهل والشيخ الكبير ٠

والثالثة التى بكيت فيهـــا عندما واروا التراب الاستاذ العراقى الكبير صديقى ومحل تقديرى (طه الراوى) الذى كان له فى نفسى كل تقدير وكان وكيلا لوزارة المعارف فى بغداد وأستاذا للغة العربية فى دار المعلمين العالية ببغداد حيث كنت رئيسا لقسم الطبيعـــة عامين دراسيين منذ خمس وعشرين ســـنة ، وكان لهمكتبة معروفة تحوى حوالى أربعين ألف مجلد ، يؤمها الكثير من أهل الفضل والمعرفة ، ولقد ذكرت فى أول هذا المقـــال أنه كان له يوما للقبول أى للاجتماع بأصدقائه ومريديه فى داره يوم السبت من كل أســـبوع ، ولم أنقطع عن زيارته فى يوم القبول هـــذا طيلة اقامتى عامين دراسيين فى بغداد ٠

حدثتك أيها القارىء العزيز عن السوربون وعن الاساتذة فى كلية العلوم بجامعة باريس ولا تظنن أيها القارىء أن تحصيلنا الضئيل فى المهندسخانة وكلامى عن الاستاذ الانجليزى المستر « تويدى » الجـــاهل فيه حط العلمـــاء الانجليز فهؤلاء لهم شأنهم فى العلوم بلاشك وفى انجلترا فى جـــامعة لندن وكمبـــردج واكسفورد وغيرها علماء فطاحل لا يقلون فى عملهم عما ذكرناه من علماء السوربون ٠

وقد حدثتك عن بعثتى الاولى فى السوربون التى بلغ مداها عشر سنوات ، ولما عدت الى باريس فى بعثتى الثانية سنة ١٩٥٠ ، وبعد خمسة عشر عاما من بعثتى الاولى وجـــدت الناس كما تركتهم ، ووجـــدت أن غـــالبية الاساتذة الاحياء كما عهدتهم ، لم يتغير من كيانهم العلمى أو الاخلاقى شىء ٠

وبالرغم من أن بعثتى الثـــانية كانت لغرض تحسين وسائل النقل أيام كنت مديرا عاما لمصلحة النقل ٠ فقد حضرت مؤتمر « الجسيمات المتناهية فى الضآلة » هكذا كان اسم المؤتمر وتكلمت فى الاشعة الكونية فى الاجتماع العام ماله علاقة اليوم بدراسة الفراغات المحتمـــل وجودها داخل الهرم الاكبر ، وكنت ليـــلا ونهارا داخل السوربون وأحوم حولها ، فاذا الدنيا كما عهدتها من قبل ٠ ولم تشبع رغبتى الجامعية الا عندما ذهبت الى موســـكو ســـنة ١٩٥٨ ، وزرت جامعتها ذات السبعة والثلاثين طابقا ، عندئذ أدركت أن هناك على وجه الارض أماكن أخرى تعمل على خدمة العلم وازدهـــار المعرفة ، تلك الامكنة المقدسة هى أمل الكائن الحى فى الاحتفاظ بالحضارة ٠

واليوم هل تغيرت الدنيا ؟ هل ســـتضيع المثل العليا وسط تجـــار الحروب ، وترانى أطالع الصحف والمجلات فى الصـــباح وأرى كأن العالم الى حد ما فى طريق الانهيار وأرى الشباب والمراهقين والمراهقات فى أوربا فى طريق الانحدار ، وألمس أن فـــكرة الخنافس تنتشر شيئا فشيئا ، وأخشى على الشـــباب والشابات فى مصر ، والملابس فوق الركبة لا تعجبنى وأشياء أخرى عديدة ليس المجـــال هنا لذكرها جميعا ، والدنيا دون مثل عليـــا ودون جامعات وأساتذة عالميين تصبح فارغة خاوية ـ والقنابل الهيدروجينية التى طالمـــا حاضرت فيها وتحدثت عنهـــا مع وجـــود الصواريخ عابرة القارات تحتم علينا جميعا وعلى النشىء على الخصوص أن نتفهم الامور وأن تحمى هذه الجامعات الاصيلة ذات التـــاريخ التليد ٠

انما أردت أن أعطى القارىء صـــورة من ماض ليس ببعيد وأن أشيد بمن أعتز بهم من حماة العلم والمعرفة وأن أنبه الى ما أراه من أخطار على حياة الانسان الذى يجب أن نسعى بقدر طاقتنا على بقائه وعلى بقاء هذا الكوكب الوديع الدوار الذى نعيش عليه ٠

السرير والنافذة

قصة بقلم مطاع صفدي



لها صورة فوق الحائط . ولقد كانت عيناه ، تتابعان الصورة . وكانت الألوان تتردد بين الظلال . تتحرك . وتلمس ، هو، شيئا فى الصورة . كان الظل فوق الأهداب، يجعل العينين تغوران فى محجريهما ، أكثر. واستمع الى أصداء الشارع . نظر الى الصورة . كاد أن يصغى الى تكتكات ساعة يده الصغيرة . وتنشق عطر الدفء الثقيل. ولم يحمل نفسه نحو النافذة . خشى ان يفتح النافذة . كان الجو لديه حبيسا. وكان هو حبيس الجو. ولقد أحس حقا ، انه فريسة الاستمرار . وسمى انتظاره بالاستمرار .

واخذت يده ، تتحرك ، من فوق ركبته ، الى مسند المقعد الوثير العميق ، الغارق هو طى مخمله . الى الهواء . عادت يده الى ركبته . ذلك البنطال ، خشن الصوف .

وارتفعت عيناه ثانية الى صورتها . لها صورة فوق الحائط . وكانت عيناه تتابعان الصورة . وكان هو مأخوذا ، بأشياء



كثيرة . كان حريصا على ألا يتغير أى شيء هنا . وانفاسه كان يطلقها بشكل رتيب . كان يخشى ان يخدش رتابة الجو ، ذلك لأنه، في أعماقه ، لم يستطع بعد ان يدفن احساسه السابق . احساسه السابق ، بأن كل شيء ، مهدد بالانهيار .

كان يحس بقدمه ثقيلة فى مكانها . لو انه ضغط اكثر ، اصطدم بصلابة الأرض . فانتصب واقفا ، وأخذ يذرع الغرفة جيئة وذهابا . هكذا ، أحس أنه مازال شبه حى . وأنه يستطيع أن يفعل شيئا . وكانت المسافة قليلة ، بين سريره الحديدى ، وبين باب الغرفة . خطوات ثلاث أو أربع ، ثم يدور على عقبيه ، خطوات أخرى ، ويدور مرة ثانية .

وامتلأ الجو الرتيب ، بوقع حذائه على بلاط الأرض الصلبة . ورفض أن ينظر الى ساعته . ولكن اذنيه نقلتا اليه الأصوات التى بدات تخفت تدريجيا فى الشارع . وكان يوغل فى الليل اذن . وكان يستمر . وكل شيء ، يوشك ان ينهار .. ومع هذا ، فان اصوات الصمت وما يشبه الصمت ما زالت كما هى . فماذا يجرى .. هناك ، اذن .

وضع يده على حديد النافذة . وقذف بنظره الى اسفل . ورأى السيارة الحمراء الصغيرة ، تقف مواجهة له ، بالقرب من الرصيف المقابل لبنايته .. لقد هبط منها شبح طويل . وانتظر حتى تعبر سيارة ، ثم تقدم الشبح من الرصيف الثانى . قطع الطريق متمهلا . صعد الى الرصيف . اختفى . لم يعد يراه .

وبدا يحسب الوقت القليل . دقائق بل اقل من الدقائق ، يحتاج الشبح ، حتى يدخل الى المصعد ، وينقذف بقوة الى الطابق السابع . ينفتح باب المصعد . يخرج الشبح، ثم يصعد درجات اخرى ، الى سطح البناية. هناك يقف يضغط الجرس مرتين ، يأتى الفاصل ، ثم ضغطة طويلة .

وحبس هو انفاسه . سمع الضغطتين ، وتلاهما فاصل الصمت . وجاءت الضغطة الثالثة الطويلة . أحسها أنها طالت أكثر مما ينبغى . لقد صارت ممطوطة مثيرة ، وامتلأ الفراغ مابين صدغيه بصداها النحيل المطوط ..

ومع ذلك فلقد صمد ما بين السرير والباب . وكان أقرب الى النافذة . سمع حركات القدمين . لابد ان صاحبهما يتململ الآن . ثم دوى الجرس النحيل ، صوتين ، فاصل ، صوت طويل نحيل .

وصاحت :

– وحيد ، افتح ، أعلم انك هناك ، لا فائدة من اطفاء الأضواء . واجابها الصمت خلف الباب ، وفى خشب الباب .



وكاد ان يرى عينيهـــا ، تقتحمان خشب الباب .

ثم صـــاحت ، وهى تضرب هذه المرة ، بقبضة يدها على خشب الباب :

ــ وحيد هذه آخر مرة آتى فيها الى هنا، وحيد ستندم ، وحيد ستندم ، اتسمعنى..

وغاصت خطواتها فى الظلام ، وبقى هــو مسمرا مابين حديد النافذة ، وحديد السرير . وسمى انتظاره استمرارا .

رأى شبحها ينفصل من رصيف بنايته . كان شيئا أملس ، ينسل بين اشياء اخرى . ووصل الى الســيارة الحمراء . شعر ببرودة الحديد فى النافذة . اســتنشق هبة البرد والدخان . ملأ رئتيه من رائحة المدينـــة . وسعل .

أخذ الكتاب ، بدأ به من صفحاته الأخيرة. قرأ العبـــارات . وتأمل حيوانات الحروف الصغيرة ، منتظمة أمام عينيه . لقد أدهشته هذه اللغة ، هذه الرسوم . وأحس أن بوده لو يمسك بها ، ويعتصرها . كانت مثبتة على الورق الأبيض. وأشتم رائحة الغبار العتيق. ولمس الصفحة من رأسها حتى نهايتها .

ثم قلب صفحة اخرى ، وتشابكت عينـــاه بحيواناتها الصغيرة البدائية . وأحس معركة استطالت من دماغه الى عينيه ، الى خطوط الأحرف ، فسمى الأحرف كلمات . واجتهد كيما لا يصدر صوتا ، وهو اســـير خوف مفاجىء اخرق . فخبط بحذائه على الأرض . هكذا . بوم . بوم . وشعر أن عاصفة اصوات هائلة هى حبيســة فى مكان ما . ولذلك كان هذا الصمت . ولم يدر لماذا يرفض ان يخلع حـــذاءه الثقيل هـــذا . ونظر الى حيوانات الصـــفحات المغبرة ، من كتـــاب طار غلافه وعنوانه .

ويراجع ذاكرته ، اربعـــة كتب لا اكثر . وتسـاءل ترى الى متى سيصمد مع الكتب الأربعة . شـــعر بالجوع دفعة واحدة . ولم يتحرك .

لقد كان هو بين جدران اربعة ، وله كتب اربعة . وقلب يديه . حرك قدميه . شىء ما غريب ، لا يعرفه ، لا يتبينه ، يتشبث به بطريقة غامضة .

وتحســس الأشياء الصلبة بعينيه . وقـــام أخيرا . أنار الضوء . فاذا به قطعة كبيرة ، تقف وسط الحجم الفارغ . ورأى قطعته فى طول المرآة وعرضها ..

واطلق الصوت .

وحينما امســك بالقلم ، كانت اصـــابعه كلها ترتعد . ولكنه قبض بقوة على راس القلم وأخذ يرسم حيواناته الخاصة .

وقال ، انها لم تأت هذا المســاء . لم تطرق البـاب . ولم تناديه . ولم تهدده ، ولم تزعق باســـمه مرتين أو ثلاثا . وقال ، انه لم يكن ينتظرها . ولم يكن يحب انتظار أحـــد على الاطلاق .

وكذلك قال ، انه لم ير سيارتها الحمراء الصـــغيرة . ولم ينظر اليها ، وهى تقطع الشارع . ولم يسمع خطواتها ..

وقال ان شيئا من هذا او ذاك .. أو ذاك، لم يحدث ابدا .

لقد كانت الكنبة ذات لون بنى ، تقعد فى جلال . وتفتح صدرها لحجم من هواء وبشر. وقد مكثت طويلا فى مكانها . وكان مكانهـــا زاوية حـــادة ، ما بين السرير والخزانة . ولطالما هى محطوطة هكذا ، مجوفة ، متكتلة فى اسفلها ، ذات رائحة العتيق الحى . دروب دقيقة من الظل الغامق ، ودروب من نسيج نافر . كان باب الخزانة الخشبى ، يصفعها كلما فتح . وكثيرا ما فتح . واستدار على نفسه وهبت رائحة ظلمة وعرق متيبس من وراء باب الخزانة ، وقعدت فى جوف الكنبة. واستسلم المخمل البنى المهترىء لشىء وقع عليه . وكان معطفا ، ومن قبل كان قميصا.. واقمشة كثيرة وقعت عليه ، فى جوف الكنبة. وكذلك ملأ هذا الجوف حجم انسان ، ثقيل ، بطىء ، ولساعات طويلة مديدة .

وكان باب الخزانة شيئا نحيلا يتحرك ، ما بين الخزانة ، والكنبة ، فى الزاوية .

وامتد ظله نحيـلا طويلا على الأرض شبه المظلمة ، فجاء هو بحجم يعادله من ظلام كامل . ولقد انبعث الضوء من خلفه ، من النافذة ، بعد ان أزاح عنها الستار . وظل هو واقفا هكذا لدقائق طويلة . وكانت حواسه منسابة مع خيوط الظلمة عبر الفراغ الرمادى الكبير ، الذى يملأ حجم الغرفة . وأحس بلسعة هواء بارد ، تأتيه من شقوق النافذة. فأنعشته قليلا ، ودغدغت أعصابه بنشوة عابرة ، خلفت بقية حموضة فى حلقه . فمد يده الى فمه .. تلمس شفتيه ، ثم عادت يده ثقيلة ، لتهوى على جنبه . وتدلت أصابعه من يده المدلاة على جنبه ، ولا تعرف ماذا تفعل ..

لقد كان ثمة طريق نحيل ، يتسلل عبره ، حبل من قطرات عرق متتابعة ، تنبع من مناسم دقيقة حول صدغيه .

ويقول لنفسه ، انه يحس كيف تنبت القطرة من المنسم ، وكيف تتبعها أخرى . وتضيع قليلا من حرارتها ، فتتصاعد فوقها أبخرة شفافة صامتة ، ثم تنزلق هى من بين الشعيرات الدقيقة ، وتتلاحق على درب سرى ، شبه واد عميق بين عرقين نابضين. هنالك تنتظر القطرة الوليدة ، وتتتابع القطرات ، كلها كحبات المسبحة الصغيرة ، فى نهير صامت متسلسل ، وحاول هو ان يحرر رقبته من الياقة ، وان يمسح العرق بينهما ..

دار على عقبيه . الآن استقبل مرة اخرى زجاج النافذة . توجه نحوه .. امسك المقبض ، وشده نحو الداخل.. وغمرته موجة الهواء . وحلل الموجة الى بخار من رائحة المدينة .. والى نسيمات طليقة حرة تأتى من قبة المدينة ، فى الأعلى ، والى دخان سجائر ، ونفث رئات سيارات وبشر وحيوانات ، ومعامل كبيرة مظلمة .

وخفض راسه ، نظر الى اسفل ، الى القعر . وكانت أشياء كثيرة تدب فى القعر ، وتتلاحق . تتجمع وتتجاذب ، ثم تتنافر وتتفرق ، بطريقة ، ألقت هزة رعب فى كيانه.

ومال بجذعه نحو المنظر فى أعماق القعر . واحس بلذة غريبة ، تدغدغه من بين فقرات ظهره ، فمال أكثر نحو القعر .

وانفتحت تحت عينيه بركتا سواد لامع ؛ شفاف مجوهر .

البركتان ، سوادا مكتل مرتص ، ينز بوهج بارد . يحمل الوهج الأنة والانسحاق. تكتنف البركتين هالتان ، من اشعة دائرية . يحس بهما حلقتين حول عنقه ..

وكانت ذراعاها تطوقان عنقه . ثم كانت اناملها تدغدغ فقرات ظهره . وكانت عيناه عموديتين ، فوق بركتى السواد المجوهر ، فى أعلى وجهها . وكانت ثمة هالتان مدورتان تنبعثان منهما ، تتحرران من الانسحاق ، لتبثه حرارة حقد ابتدائى طينى ، وعجب كيف ان البركتين المجوهرتين ، تصفوان فوق مستنقع طينى مدلهم وجذبته يداها نحوها أكثر . وأغمض عينيه ، وهو يقترب من البركتين . ونبح كلب الجار العجوز ، من الطابق الأسفل . وأصدر أناته ، الطويلة ، ثم المتقطعة ، ثم المعجونة بما يشبه الأنات المدغومة . وتنطلق الصيحات أكثر حدة . ويتقلص جسده هو . أن عصا العجوز تنهال على ظهر الكلب العتيق المستسلم ..

وبرقت فى أعماق البركتين ، فى قعرهما نقاط الأضواء ، مبعثرة مجمعة . وغب صدره عاصفة بخار ونتن كثيف ، ونفث حيوانى هلامى . ولقد سمع شخيرها وزفيرها وهلاكها الأنثوى المفجع تحت ثقله ، السخيف الصبيانى . وبحث فوق سطح البركتين عن ظل عينيه ، فى عينيها . كانت البركتان قد تجمدتا ، مثل كرتين من الدم الأسود فى محجريهما . وانعدمت الهالتان من حولهما . مات الانسحاق والذل ، مات الغضب. واندحرت لذة الانسحاق. وانسحبت رعشات الأضواء اللماحة العاصفة ، من جوهر لبركتين . وبقيت الكتلتان .

وانشد بجذعه أكثر نحو الجوف . وانساب العرق اللزج ما بين أصابعه القابضة

على حديد النافذة ، وما بين الحديد . وبدأ اللحم ينزلق عن الحديد ..

ولم يفعل شيئا .

وقال ، شيء ما ، فى فراغ جوفه الخاص، ما بين صدغيه ، قال : ولم نفعل شيئا .

ذاك من القديم ، ولم يكن ثمة ما يفعل..

وصوت الكلب العتيق تحت ضربات العصا فى يد الجار العجوز . وارتفع صدى الصوت اليه هكذا ، كأنة موجة بخار تتصاعد من أسفل الشارع . ملأت الفراغ حول صدغيه من الخارج .

وارتج باب الخزانة بفعل هبة الهواء ، انفتح ، وخبط بالكنبة . وجاء الصوت مدغوما ، معطل الصدى ، منطفئا فى طيات الصوف المهترىء ، من قماش الكنبة . وارتفعت قبة بخار جديدة ، من رائحة المدينة ، فملأت خياشيمه . واستغرق فى استنشاقها وتشممها ، وانتفضت عروق ظهره . وكانت رائحة جلدها ، مزيجا من عفن الغبار وشبق الضباع الخارجة من القبور ، وغازات الصخور المتفسخة فى أمعاء الأرض ، وشيء من عطر شيخ صوفى ، يعرفه هو فى أحياء دمشق الهرمة ..

ومرغ فمه وسط ذلك العجاج ، من اللحم والرائحة والنفث والسخونة وهواء القعر . وكان العرق يتسلل ما بين قبضة كفيه وحديد الاطار فى النافذة . وكان رأسه الى أسفل. وكذلك سحب قسما من جذعه الى الفراغ. وبقى بطنه ملتصقا بقاعدة النافذة من الداخل .

وكانت قدماه ايضا ملتصقتين بأرض الغرفة . وكانت أرض الغرفة هادئة مستوية، لا ظل فوقها ، الآن . ولكن باب الخزانة ، كان لا يستقر ما بين الجوف ، وما بين ساعد الكنبة . وكانت ضرباته ، ما بين الطرفين ، تتبع صوتين ، أحدهما اصم كثيف ، من قماش الكنبة ، والآخر اجوف مرنان ، من خشب الخزانة وجوفها .

وقد ارتمى فراغ الغرفة كله ، وراءه ، فارتمى الفراغ حرا الى نهاية الحجم . والتصق بالباب المغلق . وكانت مازالت ضربات يدها عالقة بخشب الباب من خارج . وكان صوتها المزرق الحاقد ، مازال متغلغلا ، بين خيوط الخشب ، فى الباب البنى . وكانت العتبة خارج الباب ، مازالت ملتصقة بكعبى حذائها ، نحيلين رشيقين ، معجرفين ..

لقد هرولت فوق الدرجات العشر ، وهى تعود . حتى وصلت الى أعلى طابق يبلغه المصعد . ثم ضغطت الزر . وكان كعبا حذائها لا يستقران على بلاط قذر . وتلفتت نحو الدرجات العشر عدة مرات . واصخت السمع. فلم يأتها الا صوت المصعد البطىء ، وهو يتسلق زاحفا ، من طابق الى أعلا . ولم يفتح ثمة باب خارجى . ولم تهرول قدمان ثقيلتان . وحين دلفت هى الى المصعد . وانغلق بابه بفعل سحرى، انتظرت ايضا الدرجات العشر . ثم ضغطت الزر ، وراحت تغوص الى اسفل .

رأى هو ذلك فى البركتين السوداوين . رأى الكعبين والساقين ، والبطن والصدر ، والفم ، والتحم مع البركتين السوداوين فى اعلا وجهها .

وتمسكت كفاه اكثر بحديد الاطار فى النافذة . وكان العرق طبقة عازلة ما بين لحم الكفين وحديد الاطار . وكان باب الخزانة يطرق الخشب من جهة ، والقماش الأصم فى ساعد الكنبة من جهة اخرى .

وكان السرير شيئا مستطيلا مسطحا ، يحمل فوقه فراغا هادئا بليدا . وكانت اقمشة مختلفة فوق بطانيته الزرقاء ، الملقاة بثنيات ، بصاعدات ونازلات وسطها .. ومن زواياها . وكانت تستقبل الفضاء البارد . تحتضن الجوف العارى المظلم . تمتد تحت اللاشيء . تعانى من جمود ومكانية كثيفة لا متناهية .

وتتجمع اصداء الشارع ، من فوق راسه ، تتسلقه ، وتدخل الى جوف الغرفة. تتلاقى هناك ما بين الحيطان العارية ، الا من

صورتها • تتقاطع وسـط الملأ الشفاف • وتدوى ذراتها حره فوضوية .

كان وسط الملأ فى غرفته ، سـيارات وأبواق وخطوات ، ودبيب وهدير ، معامل وعربات اسعاف، ورصاص مجرمين، وعويل نسـاء يضربن ، وصراخ اطفال مولودين ، ومدافع بعيده ، واصوات شـياط لحوم تشوى عبر غابات من بنايات المدن ، وغابات أشجار ، وغابات أشياء عملاقة لا اسم لها .

كانت تطـرق بابه ، ضربتين ، فراغ ، ضربة . كانت تصـيح ، وحيد ، وحيد ، فراغ ، وحيد . وكانت تندره وتتوعـده . وكان صوتها يخترق خشب الباب . وتعلق دماوءه بأشواك الخشب . وكان ثمة هدير فى جوفه لا يهدأ يأتيه النداء من خارج ، من خلف البـاب ، فلا يسـمع . كان هديره الداخلى ، بين اضـلاعه ، اعلى اصـوات الهدير كافة .

وتعلق فوق الفراغ الهائل ما بين نافذته فى الدور الحـادى عشر ، وما بين قعر الأشياء المختلفة ، التى تدب وتتصادم ، وتتبعثر ، وتملأ تجاويف القعر كله .

رآها •• تتحسس ثوبها ، تتحسس جلد الكتاب • تقبض على علبة الدخان تملأ فراغ يديها بالكبريت • ثم بسلسلة المفـاتيح • تتنقل بين أرجاء الصالة الفسيحة ، تتلمس بأناملها خشب المكتبة • تمر بكفها على سطح الطاولة • تدخل بين الكتبات ، ثم تعرج نحو المـكتبة اليسـارية ، تسير حذاءها ، تنعطف نحـو (الفيترينا) الأرسـتقراطية ، تمر بأناملها على خشـبها الوردى • لا تهـدأ • لا تهدأ • تعبر المسافات •• تلتقط الحاجات •• تدور تدور ملء فضائه • تجلس للحظة قبالته • يقول لها :

ـ تحبين الأشياء ؟

وترتعش أهدابها الطويلة المصطفة :

ـ ماذا تقول

ـ تحبين الأشياء •

ـ لست أدرى ماذا تعنى بذلك ••

ـ أعنى أنك مغرمة بكل هذه •• بكل هذه الأشياء !

ـ أتسلى فقط •• أتحرك ••

ا‌رتطلق ضحكات عصفورية حزينة ، وتأخذ وجهه بين كفيها :

ـ أتدرى يا وحيد ، انك لا تعيش أبدا ••

وتقبل شـفتيه البـاردتين • يحملق فى وجهها • بغبه عمق البركتين السوداوين • ويقول له ثمة شيء فى داخله ـ وأنت يا وحيد تحب الفراغ ما بين الأشياء ، وحيث لا توجد أشياء البتة !

وعندما كانت هى بين يديه ، كان يضـع أنمله بين شـفتيها ، لينفرج ثمة فراغ • كان يباعد ما بين ساعدها من أعلى وبـين صدرها ، كان يحب ابطها • كان يبحث عن فرجة بين نهـديها • كانت تطربه الى حد الجنون ، تلك الهوة ما بين جذعها وكفلها •



كان يمر بيده مع الخط النازل من الصدر الى فجوتى الخصر • كان ينهد هو هناك •

وحين يخرج ، يقف وسط العراء ، يستنشق هواء لا نهائيا ، يتخلل النجوم البعيدة •

ـ وحيد •• سأذهب أتمشى معك ••

ـ كلا ، سأذهب وحدى •

ـ أتدرى ماذا تفعل يا وحيد •• انك مغرم بتفتيت الكتل ••

كان وحيد يكره ثقافتها • لقد غشته براءتها • وأذهلته حركتها المنطلقة ، بدون استقرار فوق كنبة أو كرسى ، وراح يتفرج عليها بين فسحة وستة أشخاص • وسار معها طويلا فى شوارع ما بعد منتصف الليل • كانت لا تملك سيارة • وكان هو لا يملك سيارة • واكتشفت معه خوف بيروت ، خوف السائرين على أقدامهم فى شوارع مدينة ، خلقت لعبور الآلات الملونة الكبيرة الغازية المدخنة •

وكان لا يقول شيئا • وكانت هى لا تقول • وكانت خطواتها على الأرض الصلبة القذرة ، تملأ كل جوف حولهما ، داخلهما • وكان هو رائع النشوة •

وقفا أمام باب بار ، عليه ضوء أصفر • نظر اليها • شدها من يدها • دلفت وراءه الى الحجم المظلم الكثيف • قعدا وسط موسيقى صاخبة • كان يمسك بيدها دائما • وعيونها تلاحق أجساد الراقصين الصاعدة النازلة •

شربت معه الويسكى • جلست قربه • يدها الصغيرة تملأ كفه • شعرها يلف رأسها ويترك فرجة مستطيلة لوجهها ، تطل منه •• عليه ، بركتان سوداوان •

عادا الى الشوارع • ضغط زر المصعد • صعدت معه • قالت لأول مرة :

ـ سأقول لأمى اننى قضيت الليلة •• عند أصدقائى فى الجبل •

وعندما رآها بعد ثلاثة أيام ، كانت تسير ملتصقة بشاب نحيل ، ولما التقت عيناها به ، حيته بعذوبة وبساطة •

وأحس أنه لن يفعل شيئا ، لأنها هى لا تفعل شيئا ، ولأن أحدا فى هذا العالم لايفعل شيئا • هكذا قال •

وانتظرها مساء اليوم التالى ، فى المقهى المعهود • وراحت تتلمس كل شيء فوق الطاولة • وراحت تتنقل بين فراغات الطاولات ، وتجلس مع تلك الفئة ، ومع غيرها •

سحبها من يدها وخرج• عادا الى الشوارع وقرب نهاية الليل ، صعدبها الى شقته فى الدور الحادى عشر • ولم تقل له كيف ستبرر غيبتها هذه الليلة أيضا لأمها ، لأنه لم يسألها ، ولأنهما لم يتحدثا بشيء أبدا •

أصاخ الى عويل الكلب المستسلم ، كيف كان يتلقى عقابه ، ضربات متوالية من عصا صاحبه العجوز ، وفى شرفة الدور العاشر ، تحته تماما • وكان لايزال يمد بجذعه طويلا نحو الخارج ، كما يفعل دائما •

كان يسمع الصوت • نباح الكلب المتألم، ضربات العصا • اغلاق باب الشرفة ، شتائم العجوز • كان يسمع دائما ، ولم يخطر له أن يرى ما يحدث تحته مرة واحدة ••

وكان يعيد كل مرة تحليل مجموعة هذه الأصوات • فلم يكن الكلب ينبح نباحا واحدا هنالك الضعف الخنون ، والخور المستطيل كذل العبد فى العصور الرومانية وهنالك صوته المضطرم ، المكبوت بغضب عاجز • وهنالك نحيبه وعويله للاشيء ••

وينحل صوته ، يصير الى صفير ، ويكاد يموء كهرة شتوية غارقة فى الوحل • وتتابع نفثات تنادى من لا اسم له ، ولا مكان له • ويقعد الصوت ، يتلبد• يتجمع كله فى شهقة غليظة الجوف • ويتلقى الكلب ضربات عصا مرتجفة ، بيد امرأة مرتجفة • ويذل الكلب، تحت رعشات العصا • ثم يصوت فجأة بصرخة قصيرة ، يتبعها هرير مكظوم ، منهوب الألم •

وقال : لا يسمح له أن يألم ••

وشد على حديد النافذة • وانحبس مرة ثانية نضح العرق من كفه وأصابعه ، وشكل طبقة لزجة بين لحم يديه ، وحديد النافذة .

وأحس أن فمه امتلأ بسائل زائد ، فقذف من بين شفتيه بكتلة بصاق ، يستقبلها رأس ما فى قعر الشارع ٠

وأغلق باب النافذة للمرة المائة بعد أن فتحها هذه الليلة للمرة المائة ٠ واندلق سكون رهيب ٠ وحبس الصخب كله وراء الزجاج ٠

وارتعشت شفتاه ، لقد داهمه الذعر ، وانبعثت رعشة لذة من أسفل فقرات ظهره ٠ وتشعبت أصداؤها ملء الشعيرات كلها ، تحت جلده كله ٠٠ ارتصبب العرق ثانية من أعلى جبيهته ٠ وتلاصقت أنفاسه ، أصبح يلهث تمسك بيد الكنبة ، ثم ألقى بجسده ملء جوفها ٠ فابتلعه الصوف العتيق المخمر٠ حضنته الكنبة ، فجمع نفسه داخلها أكثر ٠٠ وانطوى فيها ٠

استبدت به بركتا السواد المجوهر ٠ سحرته ٠ ظل وجهه ملتصقا بوجهها ٠

وقال : هذه المرة ، لابد أن يحدث لها شىء ما ٠٠

ولكنها رفضت أن تدخل الحمام، وجلست شبه عارية على طرف الكنبة ٠ شعرت أنها غرقت فيها أكثر مما تحب ، فانتقلت الى كرسى عال رشيق ٠ ووضعت ساقا فوق ساق ٠ وأحس بالسحر ثانية ، للساق الذى يندس ٠ وكم أحب الركبة الناتئة بعظم مقنع بوشى من لحم أسمر شفاف ٠ كان يرى عظمة ركبتها ٠

وأشعلت لفافة ، راحت تدخن ٠ ولاحظ كيف أن ثمة موسيقى بين حركة يدها ، تحمل اللفافة الى ثغرها ، وبين نواس ساقها ٠٠ يخفف ثقلها مابين الكرسى وأرض البلاط الباردة ٠

وانطلقت ، تحدثه عن السينما والأصحاب، ومشروعات عن قضاء عطلة الأسبوع القادمة٠

واستغرق هو ثانية ، بين أصواتها ٠ وكانت لذته الجديدة ، أنه اكتشف أسلوب التمتع بالتوافه كلها فى حديثها ، وحركاتها٠ تلك هى الموعودة أنها ستفعل شيئا ٠٠

ودهش لخوفه القديم من أن تكون فتاته وضحك ملء شدقيه ٠ فصمتت هى ،

وجمدت حركة الساق وحركة اللفافة ٠ وبقيت شفتاها هكذا مفتوحتين للهواء ٠

ـ هل قلت شيئا يضحكك هكذا ياوحيد ٠

وصمت ٠ وكاد أن يحرك لسانه ليشرح لها ٠ ولكنه عدل ، وقام اليها :

ـ انك لا تفعلين شيئا على الاطلاق ٠٠

ـ ماذا !

قامت ، سارت أمامه ورأى ظهرها الأصفر سارت بحركتها العادية ، بثوب أو بدونه ٠ أخذت تمسك بقطع ثيابها ، تحركها واحدة بعد الأخرى ، ثم تغطى بها جزءا منجسدها ٠

وتحركت نحو المطبخ ٠ سمع باب البراد يفتح ، ويغلق بعنف كالعادة ٠٠ سمع طلقة زجاجة البيرة ٠٠

ورأى البيرة تملأ فمها ، وتسيل فى حلقومها ، لتتجمع فى معدتها ٠٠ ويتبخر كحولها ملء المعدة ٠ ثم تتشربه أعصاب المعدة ، وتنقله الى أنحاء جسدها الأسمر ٠ وكانت من عادتها ، أنها تحب شرب البيرة فى المطبخ ٠ وقرب البراد ٠ وهى لا تطيل ذلك ٠

ولهذا بقيت عيناه مسمرتين على باب المطبخ ٠ فخرجت اليه بعد لحظات ٠ بحثت عن حقيبة يدها ٠ رآها ملقاة على الأرض ، فى المسافة القليلة ما بين باب الخزانة المفتوح دائما ، والكنبة ، ذات الجوف الفارغ ٠٠ الآن ٠

وأمسك بيدها ٠ سار وراءها الخطوات الثلاث ، ليصل الى باب الشقة ٠

قالت له :

ـ غدا لن تغلق الباب فى وجهى ٠٠ ها ٠

سكت لحظة قبل أن يجيبها :

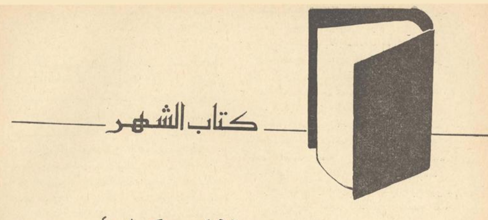
ـ ولماذا أغلق الباب ٠٠ لماذا ٠٠

ضحكت ٠ ترامت نقرات رجليها على الدرجات ٠ توقف الصوت ٠ أغلق باب المصعد ٠ سمع تكتكات السكة التى ينزلق عليها المصعد هابطا ٠ بلغت الطابق الأرضى الآن ٠٠

لحظات وتخرج الى الرصيف ٠

تطلع الى سيارتها الحمراء الصغيرة ، تقف حذاء الرصيف المقابل ٠ دلفت اليه ٠ ولم تنظر مرة الى أعلى ٠٠

وكذلك لم تفعل هذه المرة شيئا ٠



نظرية الأدب

تأليف: رينيه ويليك وأوستن وارن
عرض: ماهر شفيق فريد

كتاب (نظرية الأدب) لمؤلفيه الاستاذين رينيه ويليك وأوستن وارن يعد ، فى الدوائر الادبية الغربية ، مرجعا لاغنى عنه لكل دارسى الأدب ونقاده. فالكتاب يناقش ، على المستوى النظرى ، عديدا من الاصول الادبية والنقدية ، مؤكدا ضرورة النظر الى الاعمال الفنية من الداخل ، ورافضا كل المحاولات التى تسعى الى أن تقحم عليها ما يخرجها عن طبيعتها أو يجعلها تتنكر لقوانينها الخاصة · وقد صدر الكتاب لأول مرة فى الولايات المتحدة الامريكية عام ١٩٤٩ ، ثم صدر لاول مرة فى بريطانيا فى ذلك العام نفسه عن دار (جوناثان كيب) وصدرت الطبعة الثانية منه عام ١٩٥٤ ثم صدرت آخر طبعة منه فى سلسة (برجرين بوكس) عام ١٩٦٣ ·

وربما كان من الخير لنا ، قبل أن نتحدث عن أهم الأفكار الواردة فى الكتاب ، ان نذكر كلمة عن مؤلفيه · أما أولهما فهو رينيه ويليك الذى رلد بمدينة فيينا ، ونال شهادة الدكتوراه من جامعة براغ ، ثم مضى الى الولايات المتحدة الامريكية عام ١٩٢٧ · اشتغل بالتدريس فى جامعات برنستون وبراغ ولندن وايوا ، ويشغل الآن وظيفة (الاستاذ سترلنج) للأدب المقارن بجامعة ييل · وتشمل مؤلفاته : (ايمانويل كانت فى انجترا) ١٩٣١ (نشأة التاريخ الأدبى الانجليزى) ١٩٤١ (تاريخ النقد الحديث : ١٧٥٠ - ١٩٥٠) ، ويقع فى جزئين وقد صدر عام ١٩٥٥ ، (مفاهيم النقد) ١٩٦٣ · وقد فاز مرتين بمنحة ججنيم الدراسية ·

واما أوستن وارن فقد ولد بمساشوستس ويعيش الآن فى ميتشجان · كان عضوا من أعضاء هيئة التدريس بأقسام اللغة الانجليزية وآدابها فى جامعتى بوسطن وايو ، ومنذ عام ١٩٤٨ وهو يشتغل أستاذا للأدب الانجليزى بجامعة متشجان · كتب فى عدد من المجلات أهمها (نيو انجلند كوارترلى) ، (أمريكا ليترتشار) (امريكان بوكمان) ونال منحة ججنيم الدراسية عام ١٩٥٠ وله من الكتب (الكسندربوب ناقدا وانسانيا) ١٩٢٩ (هنرى جيمز الاكبر) ١٩٣٤ (ريتشارد كراشو) ١٩٣٩ (هيجة من أجل النظام) ١٩٤٧ (قديسو نيو انجلند) ١٩٥٦ ·

❋ ❋ ❋

يقول المؤلفان انه من الضرورى لنا ، بادىء ذى بدء ، أن نقيم حدا فاصلا بين الأدب والدرس الادبى · فهذان الاثنان منشطان متيمزان : أولهما خلاق وفن ، وثانيهما - وان لم يكن على وجه الدقة علما - نوع من أنواع المعرفة أو الدرس · وقد بذلت ، بطبيعة

الحال محاولات تهدف الى ازالة هذا الفاصل · فقيل على سبيل المثال انه لا يمكن للمرء أن يتفهم الادب الا اذا كان قد جرب كتابته وانه لا يستطيع – ولا ينبغي عليه – أن يدرس بوب دون أن يحاول نظم « الثنائي الحماسي » ، أو يدرس المسرحية الاليزابيثية دون أن يكتب مسرحية بالشعر المرسل (١) · ولكن على الرغم من أن تجربة الخلق الادبي تفيد الدارس الا أن مهمته متميزة عن مهمة الاديب تماما · اذ عليه أن يترجم خبرته بالأدب الى اصطلاحات ذهنية ويتمثلها في خطة متسقة ينبغي أن تكون منطقية اذا أريد لها أن تكون داخلة في ابواب المعرفة · قد يكون من الحق أن موضوع دراسته غير عقلاني – أو يتضمن، على الاقل ، عناصر غير عقلانية الى حد كبير – ولكن موقفه في هذه الحالة لن يكون مختلفا عن موقف مؤرخ فن التصوير أو دارس الموسيقى أو عالم الاجتماع أو التشريح ·

ومن الواضح أن هذه العلاقة بين الأديب ودارس الادب تثير مشاكل عسيرة· وقد تعددت الحلول التي اقترحت لها · فبعض اصحاب النظريات ينفون ببساطة أن الدرس الادبي يندرج تحت مقولة المعرفة وينصحون الدارس بأن ينتج « خلقا ثانيا » مما أدى الى نتائج تلوح ، لاغلبنا اليوم ، عقيمة : ومن امثلتها وصف باتر(٢) للمونا ليزا ، أو القطع ذات الرونق التي تزدهر بين صفحات سايموندز (٣) أو سايمونز·(٤) ان مثل هذا النوع من «النقد الخلاق» كان ، عادة ، مضاعفة للعمل الادبي لا حاجة بنا اليها ، أو هو – على أحسن تقدير – ترجمة لعمل فني الى عمل فني آخر أقل منه مرتبة عادة : وثمة أصحاب نظريات آخرون يستخلصون نتائج مشككة متباينة من مقابلتنا بين الادب ودراسته : فالادب – فيما يرون – لا يمكن أن «يدرس على الاطلاق» وكل ما نستطيعه هو أن نقرأه ونستمتع به ونتذوقه · والبقية الباقية من أصحاب النظريات ترى أن كل ما نستطيعه هو أن نجمع كل أنواع المعلومات «عن» الادب موضوع الدراسة · ومثل هذا اللون من النزعة الشكوكية أشد انتشارا مما قد يظنه المرء · فهو ، من الناحية العلمية ، يتمثل في تأكيد «الحقائق» البيئية ، وفي الانتقاص من كل المحاولات التي تهدف الى تجاوز هذه الحقائق · اننا نؤمن بالتذوق والذوق والحماس باعتبارها مهربا محتوما – وان يكن يرثى له – من صرامة الدرس الادبي السليم · ولكن مثل هذا الفصل بين « الدرس الادبي » و « التذوق » لا يدع مجالا على الاطلاق لأي دراسة حقة للأدب تلك الدراسة التي ينبغي أن تكون «أدبية» و «منهجية» في آن واحد ·

والمشكلة هي : كيف نعالج ، من الناحية الذهنية ، الفن ؟ وكيف نعالج فن الادب على وجه الخصوص ؟ فهل هذه المعالجة ممكنة ؟ وكيف يكون ذلك ؟ قد ظهرت اجابة تقول : أجل هي ممكنة عن طريق المناهج التي طورتها العلوم الطبيعية وما علينا الا أن ننقلها الى حقل الدرس الأدبي ·ويمكننا أن نتبين عدةانواع من هذه العملية النقديه · ثم هناك اجابة اخرى تقول: فلنحاول أن نباري المثل العليا العامة للعلم ، كالموضوعية واللاشخصيه واليقين ، وهي محاولة تؤيد – على وجه العموم – جميع الحقائق المحايدة · وهناك محاولة محاكاة مناهج العلم الطبيعي من خلال دراسة السوابق العلية والاصول ، وهذا « المنهج التوليدي » ، من الناحية العملية ، يبرر تتبع أي نوع من الصلات مادام ذلك ممكنا من زاوية ترتيبها التاريخي · وحين يطبق قانون العلية تطبيقا أشد صرامة فانه يستخدم في شرح الظواهر الادبية عن طريق رد أسبابها المقررة لخط سيرها الى أوضاع اقتصادية واجتماعية وسياسية · ومرة أخرى نجد من يدخلون على الدرس الادبي المناهج الكمية التي تستخدم ، على نحو ملائم في بعض العلوم · ومن أمثلة هذه المناهج الاحصائيات والخرائط والرسوم البيانية · وأخيرا فهناك محاولة استخدام مفاهيم علم الحياة في تتبع تطور الادب ·

واليوم يكاد يجمع الاعتقاد على ان هذا النوع من نقل المفاهيم لم يحقق الآمال التي كانت معقودة عليه في مبدأ الامر · قد اثبتت المناهج العلمية قيمتها ، أحيانا ، داخل نطاق ضيق أو داخل نطاق تكنيك معين ، كاستخدام الاحصائيات في بعض مناهج النقد النصي أو في دراسة البحور · ولكن أغلب المدافعين عن اقحام العلم على الدرس الادبي ، اما اعترفوا باخفاق دعواهم وانتهوا الى الشك فيها ، واما تعزوا بأوهام عن النجاح الذي سيكتب لمنهجهم العلمي في المستقبل · وعلى هذا النحو اعتاد ا·ا· رتشاردز ان يشير الى الانتصارات التي سيحرزها علم الاعصاب في المستقبل على انها خليقة بأن تحل لنا جميع مشكلات الادب · (٥)

علينا أن نرتد بأبصارنا الى بعض المشاكل التي اثارها هذا التطبيق الواسع النطاق للعلم الطبيعي

على الدرس الادبى • ولا يمكننا ان نستبعد هذه المشاكل فى يسر • فهناك – ولا ريب – مجال واسع يتماس فيه الموضوعان بل ويتداخلان • والمناهج الاساسية التى من قبيل الاستقراء والاستدلال القياسى والتحليل والتركيب والمقارنة انما هى مناهج شائعة فى كل انماط المعرفة المنهجية • ولكن ثمة حلا آخر يزكى نفسه فى نظرنا : فالدرس الادبى له مناهجه الشرعية التى ليست دائما عين مناهج العلوم الطبيعية وان كانت مثلها مناهج ذهنية • وقبل حدوث التطور العلمى الحديث بزمن طويل كانت الفلسفة والتاريخ وعلم القانون وعلم اللاهوت قد ابتدعت مناهج للمعرفة خاصة بها وسليمة • وكان من الممكن ان – يحجب منجزاتها تلك الانتصارات النظرية والتطبيقية التى حققتها العلوم الفيزيائية ، ولكن منجزاتها كانت حقيقية وباقية يمكن – مع ادخال بعض التعديلات عليها أحيانا – أن تبعث من مرقدها وتنفخ فيها الحياة من جديد • علينا – ببساطة – ان نقر بوجود اختلاف بين مناهج ووسائل العلوم الطبيعية وبين مناهج ووسائل العلوم الانسانية •

وتحديد هذا الاختلاف مشكلة معقدة • ففى وقد مبكر كعام ١٨٨٣ ابتدع « فلهلم دلتى » تفرقة بين مناهج العلم الطبيعى ومناهج التاريخ على أساس المقابلة بين الشرح والاستيعاب • فالعالم – فى رأيه – يفسر الاحداث على اساس سوابقها العلية بينما يحاول المؤرخ ان يتفهم معناها • وعملية التفهم هذه فردية بالضرورة بل وذاتية • وبعد ذلك بعام هاجم فلهلم فند لباند – مؤرخ الفلسفة المعروف – الرأى القائل بأنه ينبغى على علوم التاريخ أن تحكى مناهج العلوم الطبيعية • فالعالم الطبيعى يهدف الى اقامة قوانين عامة بينما المؤرخ يحاول ان يمسك بالحقائق المتفردة غير المتكررة • ونمق هذا الرأى وعدله بعض الشيء هينريش ريكرت الذى لم يفرق بين مناهج التعميم ومناهج الافراد بقدر ما فرق بين علوم الطبيعة وعلوم الثقافة • فعنده ان علوم الثقافة تختص بما هو عينى وفردى • والافراد ،على أية حال ، لا يمكن أن يكتشفوا ويستوعبوا • الا اذا احلناهم الى خطة للقيم هى ، ببساطة ، كلمة اخرى ترادف كلمة « الثقافة » • وفى فرنسا فرق ا • د • كزنوبول بين العلوم الطبيعية وبين التاريخ على اساس ان الاولى تهتم بـ « حقائق التكرار » والثانى يهتم بـ « حقائق التتابع » • وفى ايطاليا اقام بنديتوكروتشى فلسفته بأكملها على منهج تاريخى يختلف كلية عن منهج العلوم الطبيعية •(٦)

ان المناقشة الوافية لهذه المشاكل خليقة بأن تتضمن القطع برأى فى المشاكل التى هى من قبيل تصنيف العلوم وفلسفة التاريخ ونظرية المعرفة(٧) • وعلى الرغم من ذلك فان اقل عدد من الامثلة العينية يستطيع ، على اقل تقدير ، ان يبين ان ثمة مشكلة حقيقية ينبغى على دارس الادب ان يواجهها • فلماذا ندرس شكسبير ؟ من الواضح اننا حين ندرسه لا نهتم ، فى المحل الأول ، بما يشترك فيه مع جميع بنى الانسان والا لدرسنا أى شخص غيره ، كما اننا لانهتم بجميع الانجليز أو جميع رجال عصر النهضة او جميع الاليزابيثيين او جميع الشعراء او جميع الكتاب المسرحيين أو حتى جميع الكتاب المسرحيين الاليزابيثيين والا لكان من الممكن مثلا ان ندرس ، بدلا منه ، ديكر أو هيوزد • فنحن انما نريد ان نكتشف الشيء الذى ينفرد به شكسبير دون غير والذى يجعل منه ما هو عليه • وهذه – كما هو واضح – مشكلة تتصل بالفردية والقيمة • بل ان الدارس الادبى فى دراسته عصرا أو حركة أو ادبا قوميا محددا انما يهتم بموضوع دراسته على انه وحدة فردية لها ملامحها المميزة وخصائصها التى تفرق بينها وبين غيرها من الوحدات الشبيهة بها •

كذلك يمكننا ان نؤيد دفاعنا عن عنصر «الفردية» بحجة اخرى : فالمحاولات التى بذلت من اجل الوصول الى قوانين عامة فى الأدب قد كان الفشل مآلها على الدوام • ان ما يسميه لوى كازاميان قانون الادب الانجليزى ، ويعنى به « تذبذب ايقاع الذهن الانجليزى القومى » بين قطبى العاطفة والعقل (مؤكدا ان هذه الذبذبات تزداد سرعة كلما اقتربنا من عصرنا الحديث) اما تافة أو زائف ، وانه ليفشل تماما عند تطبيقه على العصر الفيكتورى • (٨) ذلك ان اغلب هذه « القوانين » ليست الا وحدات نفسية من قبيل الفعل ورد الفعل ، او التقاليد والتمرد ، وهى – حتى لو كان وجودها مما لاريب فيه – لاتستطيع ان تنبئنا بشيء ذى قيمة عن عمليات الادب • وبينما قد ترى العلوم الفيزيائية ان أسمى انتصار لها يتمثل فى تكوين نظرية عامة ،اليها ترد الكهرباء والحرارة والجاذبية والضوء ، لايمكن القول بأن ثمة قانونا عاما يفى بغاية الدرس الادبى : اذ

كلما ازداد ذلك القانون عمومية ، ازداد تجرد؛ وبالتالى خواء وأفلت العمل الفنى العينى من قبضتنا .

هكذا نجد ان ثمة حلين متطرفين لمشكلتنا . فالاول قد جعله نفوذ العلوم الطبيعية عصريا ، وهو يطابق بين المنهج العلمى والمنهج التاريخى ، مؤديا بالاثنين الى جمع الحقائق او اقامة « قوانين » تاريخية يغلب عليها التعميم الى حد كبير . والثانى ينفى ان الدرس الادبى علم ويؤكد الطابع الشخصى لـ «الفهم» الادبى ، كما يؤكد «فردية» بل و «تفرد» كل عمل ادبى . ولكن هذا الحل المناهض للعلم ينطوى ، فى اشد حالاته تطرفا ، على اخطار واضحة . فـ «الحدس» الشخصى قد يؤدى الى مجرد «تذوق» وجدانى والى ذاتية كاملة . وتأكيد «فردية» بل و «تفرد» كل عمل فنى - رغم ان مثل هذا التأكيد نافع باعتباره رد فعل للتعميمات السهلة - معناه ان ننسى انه ما من عمل فنى يمكن ان يكون «متفردا» كلية ، لانه لو كان كذلك لاستعصى على الفهم تماما . من الحق بطبيعة الحال انه ليس هناك سوى مسرحية (هملت) واحدة ، ولكن حتى كومة النفايات متفردة بمعنى ان نسبها الدقيقة ووضعها وتركيباتها الكيماوية لايمكن ان تتكرر على نفس النحو بالضبط . والاكثر من ذلك هو ان جميع الكلمات فى كل عمل فنى انما هى بطبيعتها « عموميات » وليست خصوصيات . والمعركة بين «العام» و «الخاص» فى الادب قد ظلت قائمة منذ اعلن ارسطو ان الشعر اشمل ، وبالتالى اقرب الى الفلسفة ، من التاريخ الذى لايعنى الا بالخاص ، ومنذ اكد الدكتور جونسون انه لاينبغى على الشاعر أن (يحصى خطوط الخزامى) . أما الرومانسيون واغلب النقاد المحدثين فانهم لايملون قط تأكيد خصوصية الشعر و (نسيجه) وعينيته (٩) ، غير أنه ينبغى على المرء أن يدرك أن كل عمل أدبى عام وخاص فى آن واحد ، أو ربما كان من الافضل ان نقول : فردى وعام فى آن واحد . فالفردية تختلف عن الخصوصية التامة او التفرد . (١٠) وكل عمل أدبى - شأنه فى ذلك شأن كل كائن انسانى - له خصائصه الفردية ولكنه يشترك ايضا مع سائر الاعمال الفنية فى بعض خصائصها كما يشترك كل انسان ، فى بعض المعالم، مع سائر الانسانية ومع جميع ابناء جنسه وامته وطبقته ومهنته ، الخ .. وهكذا يمكننا ان نعمم القول عندما نتحدث عن الاعمال الفنية : عن المسرحية الاليزابيثية ، عن جميع المسرحيات ، عن كل الادب ، عن كل الفن . فالنقد الادبى وتاريخ الادب يحاولان ، كلاهما ، ان يحددا فردية العمل الادبى او المؤلف او العصر او الادب القومى . ولكن هذا التحديد لايمكن ان يتم الا فى ظل شروط عاملة وعلى اساس من نظريه الادب . فنظرية الادب - اى الاداة التى تصطنعها المناهج - هى اكبر ما يحتاج اليه الدارس الادبى فى يومنا هذا .

وهذا المثل الأعلى لا يقلل ، بطبيعة الحال ، من أهمية الفهم المتعاطف والاستمتاع باعتبارهما شروطا مسبقة لمعرفتنا بالادب ، ومن ثم لتاملاتنا فيه . غير أنهما لا يعدوان أن يكونا شروطا مسبقة . فالقول بأن الدرس الأدبى لا يخدم الا فن القراءة انما هو اساءة فهم للمثل الأعلى الذى نتغياه ، وهو المعرفة المنظمة ، مهما كان فن القراءة أمرا لا غنى عنه لدارسى الأدب . وحتى لو استخدمنا كلمة « القراءة » بمعناها العريض ، بحيث تشمل الفهم النقدى والحساسية فسيظل فن القراءة مثلا أعلى من زاوية التثقيف الذاتى وحدها . وهو ، بهذا الوضع ، شىء مستحسن يمكن أن يكون أيضا قاعدة للثقافة الادبية الواسعة الانتشار ولكنه لا يستطيع - على أية حال - أن يحل محل « الدرس الادبى » : ذلك السنن اللاشخصى ، والمجموعة النامية من المعارف والاستبصارات والاحكام .

＊＊＊

من الواضح ، والحال كذلك ، أن أول مشكلة تواجهنا هى مادة الدرس الأدبى . فما الادب ؟ وما الذى ليس بالادب ؟ وما طبيعة الادب ؟ قد تلوح لنا هذه الاسئلة بسيطة ولكن الواقع أنه قلما أجيب عنها اجابات واضحة .

ان احدى سبل الاجابة هى القول بأن « الادب » هو كل شىء مطبوع . وفى هذه الحالة يمكننا أن ندرج فى بابه « مهمة الطب فى القرن الرابع عشر » أو « حركة السيارات فى مطلع العصور الوسطى » أو « صناعة السحر فى انجلترا القديمة والجديدة » . والأمر ، كما قال ادوين جرينلو ، هو أنه « لاشىء متصل بتاريخ الحضارة يخرج عن ميداننا » فنحن « لا نقتصر على الآداب الجميلة أو حتى على السجلات المطبوعة أو المخطوطة فى محاولتنا تفهم عصر من العصور أو حضارة من الحضارات » وينبغى علينا « أن ننظر الى عملنا فى ضوء مايمكن أن يسهم به فى تاريخ الثقافة » . (١١) ونجد أن الدرس الادبى ،

طبقا لنظرية جرينلو وتجربة الكثير من الدارسين ، لم يعد وثيق الصلة بتاريخ الحضارة فحسب وانما غدا متطابقا معه • ومثل هذا النوع من الدراسة أدبي بمعنى واحد ، هو أنه منصب على مادة مطبوعة أو مكتوبة هي بالضرورة المصدر الأدبي لأغلب التواريخ • ويمكن بطبيعة الحال أن يقال في مجال الدفاع عن هذا الرأى ان أغلب المؤرخين يهملون هذه المشاكل ويهتمون بالتاريخ الدبلوماسي والعسكري والاقتصادي أكثر مما ينبغي ، ومن ثم يحق لدارس الأدب أن يغزو ميدانهم المجاور لميدانه • ولاريب في أنه لا ينبغي منع أي انسان من دخول أي ميدان يريده كما أنه لاريب في أن هناك الكثير الذي يمكن أن يقال دفاعا عن انماء تاريخ الحضارة بأوسع معانيه • غير أن مثل هذه الدراسة لا تظل أدبية • ولئن اعترض أحد على ذلك باننا لا نعدو أن نقيم معركة حول استخدام المصطلحات فلن يكون اعتراضه مقنعا • ذلك أن دراسة كل شيء له صلة بتاريخ الحضارة خليقة ، في واقع الامر ، بأن تطرد الدراسات الأدبية بمعناها الدقيق • وسوف تؤدى الى محو كل الفروق واقحام معايير خارجية على الادب كما ستجعلنا نميل الى تقدير قيمته على غير أساس سوى ماينطوى عليه من فائدة لهذا النظام أو ذاك • فالتوحيد بين الأدب وتاريخ الحضارة هو ، اذن ، انكار لميدان الدرس الادبي ولمناهجه الخاصة •

وثمة سبيل آخر لتعريف الادب هو أن نقصره على « الكتب العظيمة » أى الكتب التى هى ، مهما كان موضوعها ، «تذكر لشكلها الادبي أو تعبيرها» • وهنا يكون معيارنا أما القيمة الجمالية وحدها واما القيمة الجمالية مقرونة بالامتياز الذهني العام • ففي ميدان الشعر الغنائي ، والدراما ، والقصة تنتخب أعظم الأعمال على أساس الاعتبارات الجمالية أما غيرها فينتخب على أساس الشهرة أو التبريز الذهني مقرونا بقيمة جمالية على نطاق ضيق : فنجد أن الأسلوب والانشاء والقدرة العامة على العرض هى الخصائص المألوفة التى نقرنها بها • وهذه الطريقة شائعة في تمييز الأدب أو الحديث عنه • فنحن عندما نقول : « ان هذا ليس بأدب » انما نعبر عن حكم قيمي • ونحن نصدر مثل هذا النوع من الحكم عندما نتحدث عن كتاب في التاريخ أو الفلسفة أو العلم على أنه ينتمى الى « الادب » •

وأغلب كتب تاريخ الادب تتضمن حديثا عن الفلاسفة والمؤرخين وعلماء اللاهوت وعلماء الاخلاق والسياسيين بل وبعض العلماء • ذلك أنه من الصعب ، على سبيل المثال ، أن نتخيل تاريخا أدبيا للقرن الثامن عشر في انجلترا دون معالجة مطولة لبركلي وهيوم والاسقف بتلر وجيبون وبيرك بل وآدم سميث • فمعالجة هؤلاء الكتاب – ولو أنها تكون عادة أوجز من معالجة الشعراء والكتاب المسرحيين والروائيين – قلما تقتصر على تأكيد مزاياهم « الجمالية » بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة • ومن الناحية العملية نجد عرضا هين الشأن ، تعوزه الخبرة ، لأعمال هؤلاء الكتاب في حقل تخصصهم • من الحق أنه لا يمكن الحكم على هيوم الا من حيث هو فيلسوف ، وعلى جيبون الا من حيث هو مؤرخ ، وعلى الاسقف بتلر الا من حيث هو مدافع عن الدين المسيحي وعالم أخلاق ، وعلى آدم سميث الا من حيث هو عالم أخلاق وعالم اقتصاد • ولكن هؤلاء الكتاب يناقشون ، في أغلب كتب تاريخ الادب ، على نحو شذرى يعوزه السياق الملائم – وهو تاريخ موضوع كتاباتهم – أى يعوزه امساك متين بناصية تاريخ الفلسفة أو نظرية الاخلاق أو كتابة التاريخ أو نظرية الاقتصاد • ذلك أن مؤرخ الادب لايستطيع أن يتحول ، آليا ، الى مؤرخ جيد لهذه الموضوعات ، بل هو يغدو مجرد جامع للمعلومات ومتقحما يدرى أنه يتقحم على غير مجاله •

ان دراسة « الكتب العظيمة » منفصلة يمكن أن يوصى بها لأغراض تربوية • فعلينا جميعا أن نؤيد الفكرة التى تقول ان الطلاب – والمبتدئين منهم على وجه الخصوص – أخلق بهم أن يقرأوا الكتب العظيمة أو الجيدة ، على الاقل ، من أن يقرءوا المصنفات وعجائب التاريخ (١٢) • ويمكننا ، على أية حال ، أن نذهب الى أن هذا المبدأ يستحق أن يراعى ، بمعناه الدقيق ، عند دراسة العلوم أو التاريخ او أى موضوع آخر يقوم على التراكم والتقدم • ولكن في ميدان الادب التخيلي يؤدى الاقتصار على قراءة الكتب العظيمة الى جعل استمرار التقاليد الادبية ، وتطور الاجناس الادبية ، بل ونفس طبيعة العملية الادبية ، أمورا غير مفهومة ، الى جانب أنه يغمض علينا خلفية الظروف الاجتماعية واللغوية والايديولوجية وغيرها من الظروف التى تقرر طابع الادب • أما في ميدان التاريخ والفلسفة ، وما شابههما من الموضوعات ، فان مثل هذا الاقتصار يؤدى الى وجهة نظر مسرفة

فى « جماليتها » . ذلك أنه من الواضح أنه مامن مبرر سوى جودة « أسلوب العرض » والتنظيم هو الذى يجعلنا نختار توماس هكسلى ، دون غيره من بين كل العلماء الانجليز ، ويجعلنا نقول انه الوحيد فيهم الذى يستحق القراءة . ومثل هذا المعيار خليق – مع بعض الاستثناءات البالغة القلة – بأن يجعلنا نفضل مروجى المذاهب الفلسفية والعلمية على منشئيها العظماء : فنفضل مثلا هكسلى على داروين ، أو برجسون على كانت .

وخير سبيل لتعريف الادب فى رأينا هو أن نقصره على فن الادب أى على الادب التخيلى . وثمة صعوبات معينة تقترن باستخدام لفظة « الادب » على هذا النحو . ولكن بديلاتها الممكنة فى اللغة الانجليزية ، مثل « القصة » أو « الشعر » ، أما قد ضيق من نطاق معناها أو هى – مثل « الادب التخيلى » و « الآداب الجميلة » – خرقاء مضللة . ومن بين الاعتراضات التى توجه الى لفظة « الادب Literature (وهى مشتقة من كلمة Litera اللاتينية بمعنى « حرف ») انها توحى بالاقتصار على الادب المكتوب أو المطبوع . ومن الواضح أن أى مفهوم متسق للادب ينبغى أن يشمل أيضا « الادب المتناقل شفاها » . وفى هذه الصدد نجد أن كلمة Wortkunst الالمانية وكلمة Slovesnost الروسية تمتازان على الكلمة الانجليزية المقابلة لهما .

وأبسط سبيل لحل هذه المشكلة هو أن نتبين نوع استخدامنا للغة فى الادب . فاللغة هى مادة الادب كما أن الحجر أو البرونز هو مادة النحت ، وكما أن الألوان هى مادة الصور ، وكما أن الاصوات هى مادة الموسيقى . ولكن من الواجب على المرء أن يؤمن بأن اللغة ليست مجرد مادة ساكنة كالحجر وانما هى نفسها من خلق الانسان ومن ثم فهى محملة بالميراث الثقافى لجماعة لغوية .

وأهم تمييزات ينبغى علينا أن نقوم بها هى بين الاستخدام الادبى والاستخدام اليومى والاستخدام العلمى للغة . وقد ناقش هذه النقطة توماس كلارك بولولو فى كتابه (طبيعة الادب) (١٣) ولكن مناقشته لها – وان كانت صادقة الى الحد الذى تمضى اليه – لا تلوح لنا مرضية تماما ، خاصة عندما يتطرق الى التفرقة بين لغة الادب واللغة المستخدمة فى حياتنا اليومية . والواقع أن المشكلة حرجة وليست بسيطة بأى حال من الاحوال ، مادام الادب – وهو فى هذا يفترق عما سواه من الفنون – لا يملك وسيطا خاصا به ، ومادامت فيه ولاريب عدة أشكال ممتزجة ونقلات خافية عن الأعين . من اليسير علينا أن نفرق بين لغة العلم ولغة الادب . على أن مجرد المقابلة بين « الفكر » و « الوجدان » أو « الشعور » ليست ، على أية حال ، كافية . فالادب يتضمن فكراً ولغة الوجدان ليست مقصورة على الادب بحال من الاحوال : أنظر مثلا حديث عاشق أو مشاجرة عادية . ومع ذلك فان لغة العلم المثالية هى اللغة « الاشارية » المحضة التى تهدف الى تحقيق تراسل دقيق بين العلامة والشىء الذى تومىء اليه . والعلامات فى العلم تحكمية تماما ومن ثم أمكن أن يستبدل بها علامات معادلة لها . ثم هى شفافة بمعنى أنها لا تلفت أنظارنا الى ذاتها وانما تومىء ، على نحو لا لبس فيه ، الى موضوعها .

لغة العلم تجنح ، اذن ، الى نظام من العلامات كذلك الذى نجده فى الرياضيات أو فى المنطق الرمزى . ومثلها الأعلى هو لغة عالمية من نوع « الخصائص العالمية » Characteristica universalis التى شرع ليبنز فى اعدادها منذ أواخر القرن السابع عشر . ولغة الادب – بالمقارنة الى لغة العلم – خليقة بأن تبدو لنا ناقصة من بعض الوجوه . فهى تزخر بألوان الابهام والمقولات التحكمية أو التى لا تتبع منطقا كالجنس فى الاجرومية ، وتتخللها المصادفات التاريخية والذكريات والارتباطات . انها ، اذا أردنا الايجاز ، لغة «متضمنات» . والاكثر من ذلك هو أنها بعيدة عن أن تكون مجرد لغة احالية فهى تملك جانبا تعبيريا وتنقل نغمة وموقف المتحدث أو الكاتب ، ولا تكتفى بأن تقرر أو تعبر عما تريد أن تقوله وانما تسعى أيضا الى التأثير فى موقف القارىء واغرائه ثم تغييره فى نهاية المطاف . وثمة فارق آخر مهم بين لغة الادب ولغة العلم : ففى الأولى تؤكد العلامة نفسها ، أى تبرز الرمزية الصوتية للكلمة . وقد ابتكرت كل أنواع التكنيك، كالبحور والتتبع والقوالب الصوتية ، من أجل توجيه الاهتمام اليها .

هذه الاختلافات عن لغة العلم توجد ، بدرجات متفاوتة ، فى مختلف اعمال فن الادب : فالقالب الصوتى على سبيل المثال أقل أهمية فى الرواية منه فى القصائد الغنائية التى يكاد يكون من المتعذر ترجمتها على نحو تام الكفاية . وعنصر التعبير فى

« رواية موضوعية ، قد تقنع او حتى تخفي موقف كاتبها ، اقل اهمية منه في قصيدة غنائية «ذاتية». والعنصر العملي ، الذي يكون ضئيل الشأن في « الشعر الخالص » ، قد يكون خطير الشأن في رواية ذات هدف او في قصيدة هجوية او تعليمية . والاكثر من ذلك وهو ان درجة غلبة العنصر الذهني على اللغة قد تختلف من عمل الى عمل اختلافا كبيرا : فثمة قصائد فلسفية وتعليمية وروايات مشكلاتية تستخدم اللغة ، في بعض المواضع على الأقل ، استخداما يكاد يكون علميا . ومع ذلك ، فمهما يكن من أمر امتزاج الانماط في الاعمال الفنية الادبية العينية ، عند فحصنا لها ، فان الاختلافات بين الاستخدام العلمي والاستخدام الادبي اختلافات واضحة . ان لغة الادب أشد ارتباطا بالتركيب التاريخي للغة ، وهي تؤكد وعيها بالعلامات التي تستخدمها ، ولها جانبها التعبيري والفني الذي تحاول لغة العلم ان تقلل منه كلما أمكن ذلك .

والامر الاشد صعوبة هو التفرقة بين لغة الحياة اليومية ولغة الأدب . فلغة الحياة اليومية ليست مفهوما موحدا وانما هي تشمل متنوعات واسعة الاختلاف كاللغة الدارجة ، ولغة التجارة ، واللغة الرسمية ، ولغة الدين ، وعامية الطلبة . ولكن من الواضح أن جزءا كبيرا مما قلناه عن لغة الادب ينطبق ايضا على الاستخدامات الاخرى للغة ، باستثناء الاستخدام العلمي . فلغة الحياة اليومية لها ، هي الاخرى ، وظيفتها التعبيرية وان تراوحت هذه الوظيفة بين البيان الرسمي العديم اللون والدعوة الحارة التي تستثيرها لحظات التأزم الوجداني . ولغة الحياة اليومية زاخرة باللاعقليات والتغيرات النصية التي طرأت على تاريخ اللغة ، رغم ان هناك لحظات تقصد فيها الى ما يكاد يكون شبيها بدقة الوصف العلمي . وفي بعض المواقف العارضة فقط ، نعي العلامات التي نستخدمها في كلامنا العادي . ولكن مثل هذا الوعي يتبدى رغم ذلك ، كما في الرمزية الصوتية للكلمات وفي التوريات . ولا ريب في ان لغة الحياة اليومية ترمي ، في أكثر الاحيان ، الى تحقيق نتائج والتأثير في الاحداث والمواقف . ولكن من الزيف أن نقصرها على محاولة التواصل . فالطفل الذي يتحدث عدة ساعات دون أن يكون هناك ما يستمع اليه ، والثرثرة الاجتماعية للراشد ، تلك التي تكاد تكون بلا معنى ، انما يبينان أن هناك عدة استخدامات للغة ليست تواصلية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، أو ليست تواصلية في المحل الاول على الاقل .

من هذه الزاوية الكمية يتعين علينا ، بادىء ذي بدء ، أن نفرق بين لغة الادب والاستخدامات المتنوعة للغة في حياتنا اليومية . في الادب تستغل موارد اللغة على نحو أوفر حظا من التعمد والمنهجية . ففي عمل الشاعر الفنائي مثلا نجد « شخصية » أشد اتساقا وتمام سريان من شخصية الافراد الذين نلتقي بهم في المواقف العادية . وبعض انماط الشعر تستخدم المفارقة والاتهام وتغيير المعنى مع النص بل والارتباطات اللا عقلية بين مقولات قواعد اللغة ، كالجنس أو الزمن ، على نحو مقصود تماما. فلغة الشعر تنظم موارد لغة الحياة اليومية وتوترها بل وتنتهك حرمتها احيانا في سعيها الى أرغامنا على الوعي بها والانتباه اليها . والكاتب خليق بأن يجد كثيرا من الموارد ، متشكلة ومكتملة ، في العمليات الصامتة التي لا يعرف لها صاحب والتي مارستها عدة أجيال . وفي بعض الآداب التي بلغت درجة عالية من التطور ، وخاصة في بعض العصور، لا تعدو مهمة الشاعر ان تكون استخداما لمواضعات مقررة : بمعنى ان اللغة تتولى مهمة قول الشعر بالنيابة عنه . وعلى الرغم من ذلك فان كل عمل فني يفرض ترتيبا وتنظيما ووحدة على مواده . وقد تكون هذه الوحدة فضفاضة جدا في بعض الاحيان ، كما هو الشأن في كثير من الرسوم التخطيطية وقصص المغامرة ، ولكنها تكون تنظيما معقدا محكم الارتباط في بعض القصائد التي يكاد يكون من المتعذر ان تغير كلمة أو موضع كلمة فيها، دون ان تفسد أثرها الكلي .

على أن التفرقة العملية بين لغة الادب ولغة الحياة اليومية أسهل كثيرا من تلك التفرقة التي حاولنا التحدث عنها . فنحن نصف كل شيء يحاول اغرائنا بأن نقوم بفعل خارجي محدد بانه شعر او مجرد بلاغة . غير ان الشعر الحق يؤثر فينا على نحو اشد خفاء . فالفن يفرض ضربا من التأطير يخرج ما يقوله العمل الفني من عالم الواقع. وعلى هذا النحو يمكننا ، في تحليلنا المعنوي (١٤) ، ان نعين تقديم بعض المفاهيم الشائعة في علم الجمال مثل « التأمل المنزه عن الغرض »و«البعد الجمالي » و « التأطير » . ومرة اخرى ينبغي علينا ، على اية حال ، ان نكون على يقين من ان التفرقة بين الفن واللافن ، بين الادب والتفوه اللغوي واللاأدبي، تفرقة

متميعة . فالوظيفة الجمالية قد تمتد الى اشد الاقوال اللغوية تنوعا . وانه لمفهوم ضيق للادب ذلك الذي يستبعد جميع الاعمال الدعائية أوالشعر التعليمي والهجوى . وعلينا ان نقر بوجود اشكال ادبية ، اشبه بمراحل الانتقال ، هى المقالة والسيرة وجزء كبير من الادب البلاغى . وفى مختلف فترات التاريخ كان ميدان الوظيفة الجمالية يتسع ويضيق : فالرسالة الشخصية كانت ، فى وقت من الاوقات ،تعد شكلا فنيا ، وكذلك الموعظة. واليوم نجد تضييقا لمجال الوظيفة الجمالية وتأكيدا حادا لنقاء الفن ، كما نجد رد فعل ضد الجمالية ودعاويها التى جهز بها جماليو الجزء الاخير من القرن الماضى . والرأى عندنا ، على اية حال ، هو ان نقصر لفظة « الأدب » على الاعمال التى تغلب عليها الوظيفة الجمالية متبينين انه يمكن أن يكون ثمة عناصر جمالية — كالأسلوب والانشاء — فى الاعمال التى لها هدف لاجمالى ومختلف عن الاهداف الجمالية تماما ، كالرسائل العلمية والابحاث الفلسفية والمنشورات السياسية والمواعظ .

غير ان طبيعة الادب تبرز ، على اكمل وجه ، من الزاوية الاشارية . فلب فن الادب انما يوجد ، كما هو واضح ، فى الاجناس الادبية التقليدية التى هى من قبيل القصيدة الغنائية والملحمة والدراما. وفى كل من هذه الاجناس تكون الاشارة الى عالم ملفق خيالى . والتقريرات الموجودة فى رواية او قصيدة او مسرحية ليست صادقة بالمعنى الحرفى فهى ليست فروضا منطقية. وثمة اختلاف رئيسى وهام بين التقرير الفنى — حتى ولو كان فى رواية تاريخية ، أو فى رواية لبلزاك يلوح انها تنقل الينا « معلومات » عن احداث وقعت فعلا — وبين نفس المعلومات حين ترد فى كتاب للتاريخ او علم الاجتماع بل ان « أنا » الشاعر فى القصيدة الغنائية هى أنا تلفيقية درامية . والشخصية فى الرواية تختلف عن الشخصية التاريخية او عن الشخصية التى توجد فى الحياة الواقعية ، لانها — فى الرواية — لا تتكون الا من الجمل التى تصفها او التى وضعها الروائى فى فمها . وهى لا تملك ماضيا ولا مستقبلا بل ولا تملك احيانا استمرارا لحياتها . ولو قد كنا على ذكر من هذه الحقيقة المبدئية لوفرنا على انفسنا كثيرا من الحديث عن تأثير ابى هملت على ابنه ، عن فولستاف الشاب الرشيق ، عن « صبوة بطلات شكسبير » ، عن « كم من الاطفال كان لليدى مكبث ؟ » (١٥) فالزمان والمكان فى الرواية يختلفان عن الزمان والمكان فى الحياة الواقعية . بل ان الرواية التى تلوح غاية فى الواقعية ، و « شريحة الحياة » الطبيعية ، انما تقوم على مواصفات فنية معينة . ونستطيع نحن، من منظورنا التاريخى الحديث ، ان نرى كم ان الروايات الطبيعية متشابهة فى اختيار الموضوع ، وطريقة رسم الشخصيات ، والاحداث المنتقاة او المسموح لها بأن تدخل فى الرواية ، ووسائل ادارة دفة الحوار . نكتشف ايضا انه حتى اشد المسرحيات طبيعية تتسم بتقليدية بالغة ، لا فى افتراضها اطارا مشهديا فحسب ، وانما ايضا فى الطريقة التى تتناول بها الزمان والمكان ، وطريقة اختيار وتوجيه الحوار المفترض فيه انه واقعى ، وطريقة دخول الشخصيات الى خشبة المسرح وخروجها منها . ومهما يكن من فروق بين مسرحية (العاصفة) ومسرحية (بيت الدمية) فانهما تشتركان فى هذه التقليدية الدرامية (١٦) .

واذا نظرنا الى « التلفيق » او « الابتكار » او « الخيال » على انها الملامح المميزة للأدب ، فاننا نكون فى هذه الحالة ناظرين الى الادب على انه ادب هوميروس ودانتى وشكسبير وبلزاك وكيتس أكثر منه ادب شيشرون ومونتينى وبوسويه وامرسون . من المسلم به اننا سوف نجد أعمالا تقع « على الحدود » بين هذين النوعين . فالاعمال التى من قبيل (الجمهورية)لافلاطون يصعب ان ننكر عليها — على الاقل فى مواضع اساطيرها العظيمة — قطعا من « الابتكار » و « التلفيق » ولكنها ، رغم ذلك ، اعمال فلسفية فى المحل الاول . فمفهومنا للادب وصفى وليس تقييميا . ولاضرر يعيب الاعمال العظيمة او القوية التأثير اذا نحن ادرجناها فى باب البلاغيات او الفلسفة او المنشورات السياسية وكلها قد تضعنا أمام مشاكل متصلة بالتحليل الجمالى والاسلوب والانشاء تشبه او تطابق تلك المشاكل التى يضعنا الادب امامها وان كان يغيب عنها العنصر الرئيسى فى الادب وهو التلفيق . ومن ثم يشمل هذا المفهوم كل أنواع التلفيقات ، بل أردأ الروايات وأردأ القصص وأردأ المسرحيات . فتصنيفها ، كفن ، ينبغى ان يكون متميزا عن تقييمها .

وثمة فهم خاطىء شائع ينبغى علينا أن نتخلص

منه . فالأدب « التخيلى » لا حاجة به الى ان يستخدم صورا . فى لغة الشعر تسرى صور ، تبدأ بأبسـط أنواع المجاز وتنتهى بالأنظمة الاسطورية الكلية الشاملة عند مثال بليك أو ييتس . غير ان الصور ليست ضرورية للتقرير التلفيقى ، ومن ثم لكثير من الادب . هناك قصائد جيدة تخلو من الصور تماما ، بل أن هناك « شعر تقرير » (١٧) . والى جانب ذلك لا ينبغى الخلط بين الصـور وبين صنـع الصورة الفعلى الحسى البصرى . فتحت تأثير هيجل ذهب علماء الجمال فى القرن التاسـع عشر ، من أمثال فيتشر وادوارد فون هاتمان ، الى أن كل الفنون « لمعان حسى للفكرة » ، بينما ذهبت مدرسة أخرى (يمثلها فيدلر وهيلدبراند وريهل) الى ان كل الفنون « ابصارية خالصة » . غير ان جزءا كبيرا من الادب العظيم لا يستثير صورا حسية وانما هو — ان فعل — لا يستثيرها الا عرضا وعلى نحو متقطع . ففى تصوير الشخصية الملفقة قد لا يبتعث الكاتب صورا بصرية على الاطلاق . ونحن قلما نسـتطيع ان نتخيل ، بصريا ، شـخصية من شخصيات دوستويفسكى أو هنرى جيمز رغم اننا نعرف حالاتهـا الذهنية والدوافـع التى تحركهـا وتقييماتها واتجاهاتها ورغباتها أتم معرفة .

على أقصى تقـدير يوحى الكاتب بمعلم أو ملمح جسدى واحد فى الشخصية التى يصفها ، كما يفعل تولستوى اوتوماس مان . والحقيقة الماثلة فى اننا نعترض على كثير من التفاصيل ، رغم انها قد ياتى بها فنانون مجيـدون ويأتى بها فى بعض الاحيـان المؤلف نفسه كما هو الشأن مع ثاكرى ، تثبت ان الكاتب لا يقدم لنا الا معلما لا يراد به أن يكون تام التفاصيل .

ولو كان علينا ان نتخيل بصريا كل مجاز فى الشعر لارتبكنا واختلطت الامور علينا تماما . فبينما يوجد قراء ميالون الى التخيل البصرى وتوجد قطع أدبية يلوح ان نصها يتطلب من القارىء مثل هذا الخيال البصرى ، لاينبغى أن نخلط بين الجانب النفسى فى هذه العملية وبين تحليل الوسائل المجازية التى يستخدمها الشاعر . ان هذه الوسائل هى ، الى حد كبير ، تنظيم للعمليات الذهنية التى تحدث أيضا خارج نطاق الادب . وبالتالى فالمجاز يكمن فى جزء كبير من لغة حياتنا اليومية ويكون صريحا فى الامثال الدارجة والشعبية . والشعر يبعث هذا الطابع المجازى للغة ويجعلنا على وعى به ، بنفس الطريقة التى يستخدم بها رموز وأسـاطير حضـارتنا : كلاسيكية وتيوتونية وكلتية ومسيحية .

كل هذه الفروق التى ناقشناها بين الادب وغير الادب — التنظيـم ، والتعبير الذاتى ، والوعـى بالوسيط المستخدم واستغلاله ، والافتقـار الى هدف عملى ، و (بطبيعة الحال) التلفيق — ليست الا اعادة تقرير ، داخل اطار من التحليل المعنوى ، لمصطلحات قديمة من مصطلحات علم الجمال كـ « الواحدة فى التنوع » و «التأمل المنزه عن الغرض» و « البعد الجمالى » و « التأطير » و « الابتكار » و « الخيال » و « الخلق » . فكل اصطلاح من هذه المصطلحات يصف جانبا من جوانب العمـل الادبى وملمحا مميزا لاتجاهاته المعنوية . وليس فيها ما هو كاف فى حد ذاته . اذ ثمة نتيجة واحدة على الاقل لابد ان تنبثق : فالعمـل الفنى الادبى ليس موضوعا بسيطا وانما هو أقرب الى ان يكون تنظيما بالغ التعقيد لشخصية متعددة الطبقـات كثيرة المعانى متـداخلة الصـلات . والمصطلحات المألوفة فى هذا المجال ، تلك التى تصفه بانه «كائن عضوى » ، مضللة بعض الشىء لانها لا تؤكد سوى جانب واحد من جوانبه ، ونعنى به جانب « الوحدة فى التنوع » ولانها تؤدى بنا الى مقارنات بيولوجية قد لا تكون وثيقة الصلة ، على الدوام ، بالعمل موضوع البحث . والاكثر من ذلك هو ان وحدة « تطابق المحتوى والشكل » فى الادب ، وان كانت تلفت انتباهنا الى العلاقات الوثيقة المتداخلة بين أجزاء العمل الفنى ، مضللة من حيث انها مسرفة فى التبسـيط ، فهى تشجع الوهم القائل بأن تحليل أى عنصر من عناصر النتاج الانسانى ، سواء كان هذا العنصر هو المحتوى أو التكنيك ، يمكن ان يكون مفيدا فى حد ذاته ومن ثم يحلنا من مشقة رؤية العمل فى صورته الكلية . ان « المحتوى » و « الشكل » كلمتان تستعملان بمعـان واسـعة الاختلاف الى الحد الذى لا يجعل مجرد الجمـع بينهما مفيدا . ومن المحقق انهما ، حتى بعد تحديد معناهما تحديدا دقيقا ، يقسمان العمل الفنى الى قسمين ، والتحليل الحديث للعمل الفنى ينطلق من قضايا أشد تعقيدا من قضية الشكل والمحتوى . فهو انما يعنى بدراسة نمط وجود العمـل الفنى ونظام تعدد طبقاته .

هوامش المقال :

(١) ممن يدافعون عن هذا الرأى ستفن بوتر فى كتابه (ربة الفن فى الأغلال) لندن ، ١٩٣٧ ٠

(٢) هو الناقد الانجليزى ولتر هوراشيو باتر (٤ أغسطس ١٨٣٩ـ ٣٠ يونيه ١٨٩٤) ٠ ولد فى لندن وكان أبوه طبيبا ٠ تلقى دراسته فى كينجز سكول) بكانتربرى و (كوينز كولدج) بأوكسفورد ٠ سافر فى أرجاء القارة الاوربية ٠ أولع بالفن ـ من خلال تأثره بجون رسكن ـ وغدا مرجعا فى علم الجمال٠ اشتهر اسمه لأول مرة فى عام ١٨٧٣ عندما نشر (دراسات فى عصر النهضة) ٠ وفى ١٨٧٨ نشر أعظم أعماله : (ماريوس الابيقورى) وهى رواية تاريخية عن عصر الامبراطور ماركوس أوريليوس وعبر فيها عن عبادته للجمال ٠ من بين كتبه فى النقـــد : (لوحات تخيليـــة) ١٨٨٧ (تقييمات) ١٨٨٩ (أفلاطـــون والأفلاطونية) ١٨٩٣ ٠ وبعـــد وفاته ظهرت له له (دراسات اغريقية) و (دراسات متفرقة) ٠ وفى ١٨١٤ نال دكتوراة فخرية فى القانون من جامعة جلاسجو وفى نفس العام نشر كتابه (الطفل فى البيت) وهو لون من الترجمة لحياته ٠ كان أستاذا للنثر المصقول المهذب وداعية الى مذهب « الفن للفن » وممثلا من ممثلى الحركة الجمالية فى الأدب والفن ٠

(٣) هو الشاعر والناقد الانجليزى جـــون ادنجتـــون سايموندز (٥ أكتوبر ١٨٤٠ ـ ١٩ ابريل ١٨٩٣) ٠ ابن طبيب فى بريستول ٠ تلقى دراسته فى هارو وأوكسفورد ٠ اضطرته صحته الضعيفة الى أن يعيش خارج بلاده ٠ نشر (تاريخ عصر النهضة الايطالى) فى سبع مجلدات من ١٨٧٥ الى ١٨٨٦ وترجم (سيرة بنفنوتوسليني بقلمه) ١٨٨٧ ٠ وضع أيضا بعض الكتب عن الشعر ، وهذه تشمل (عدة أحوال نفسية) ١٨٧٨ و Animi Figura ١٨٨٢ ٠ من بين كتبه الاخرى (مدخل الى دراسة دانتى) ١٨٧٢ (دراسات عن الشـــعراء اليونانيين) ١٣٨٧ (اسلاف شكسبير فى الدراما الانجليزية؛ ١٨٨٤ كما أرخ لحياة عدة شعراء من بينهم بن جونسون وشلى وولت ويتمان ٠ قام أيضا بترجمات جيدة لسوناتات ميكل انجلو وكامبانيـــللا وكتب عن موضـــوعات فلســـفية فى عدة دوريات ٠

(٤) هو الشاعر والناقد الانجليزى آرثر سايمونز (٢٨ فبراير ١٨٦٥ ـ ٢٢ يناير ١٤٩٥) ٠ ولد فى ويلز وتلقى تعليما خاصا ٠ بدأ يكتب فى سن مبكرة جدا ، واذ كان قد سافر الى فرنسا وايطاليا فقـــد تأثرت كتاباته بمدرســـة الرمزيين الفرنسيين ٠ أثناء العقد التاسع من القرن الماضى اشتغل فى هيئة تحـــرير ال (اثينـــايوم) وال (ساترداى رفيـــو) وال (أكاديمى) على التـــوالى ، وساهم فى تحـــرير محلة (يلو بولو) ٠ دواوينه الشعرية تجرى على سنن جمـــاعة الانحلاليين فى عصره وتشمل : (أيام وليال) ١٨٨٩ (صور ظلية) ١٨٩٢ (ليالى لندن) ١٨٩٦ (صور الخير والشر) ١٨٩٩ (ديوان مؤلف من عشرين أنشودة) ١٩٠٥ (الابله العالمى) ١٩٠٦ (مخادع القلوب) ١٩١٣ (قسوة الحب) ٠ تشمل أعماله النقدية المهمة : (مدخل الى دراسة براوننج) ١٨٨٦ (دراسات فى أدبين) ١٨٩٧ (الحركة الرمزية فى الأدب) ١٨٩٩ (دراسات فى النثر والشعر) ١٩٠٤ (الحركة الرومانســية فى الشـــعر الانجليزى) ١٩٠٩ (دراسات فى المسرح الاليزابيثى) ١٩١٩ ٠ ألف أيضا كتبا عن (وليم بليك) ١٩٠٧ و (توماس هاردى) ١٩٢٧ و (أوسكار وايلد) ١٩٣٠ و (ولترباتر) ١٩٣٢ ٠ وترجم لحياته فى كتاب (دراسة فى علم الامراض) ١٩٣٠ ٠

(٥) انظر أ٠أ٠ رتشاردز : (أصول النقد الادبى) لندن ١٩٢٤، ص ١٢٠ ، ٢٥١ ٠

(٦) أ ٠ د ٠ كنرنيوبول : (مبادىء التاريخ الأساسية) باريس ١٨٩٤ ، وقد صدرت طبعته الثانية تحت عنوان (نظـــرية التاريخ) باريس ١٩٠٨ ٠ وانظر بنديتو كروتشى : (التاريخ: نظريته وتطبيقه) نيويورك ١٩٢١ ، وكتابه (التاريخ من حيث هو قصة الحرية) نيويورك ١٩٤٠ (طبعة جديدة ١٩٥٥) ٠

(٧) ثمة مناقشات أوفى لهذه المشاكل فى كتاب موريس ماندلبوم (مشكلة المعرفة التـــاريخية) نيويورك ١٩٣٨ ، وكتـــاب ريموندارون (فلسفة التاريخ النقدية) باريس ١٩٣٨ ٠

(٨) انظر لوى كازاميان : (التطور النفسى للأدب فى انجلترا) باريس ١٩٢٠ وانظر النصف الثانى من كتاب أ٠ لجوى ول ٠ كازاميان : (تاريخ الادب الانجليزى) باريس ١٩٢٤ ، وقد ترجمه الى الانجليزية هـ٠د٠ ارفين و و٠د٠ ماكينيس فىجزئين، وصدر فى لندن ، ١٩٢٦ ـ ١٩٢٧ ٠

(٩) انظر و٠ ك٠ ويمزات الاصغر : « بناء (العالم العينى) فى الأدب » ، منشـــورات الرابطة الامريكية للغة الحـــديثة ، ، ١٩٤٧ ، ص ٢٦٢ ـ ٢٨٠ ٠ وقد أعيد طبعها فى كتاب (الايقونة اللفظية) لكسينجتون كى ١٩٥٤ ، ص ٦٩ ـ ٠٨٣ وانظـــر سكوت الدج : « مها (وتطور نظـــريات العمومية والخصوصية فى النقـــد الانجليزى) ، المصـــدر السابق ، ص ١٤٧ ـ ١٨٢ ٠

(١٠) انظر ر٠ج٠ كولينجوود : « هل التاريخ والعلم ضربان من المعرفة مختلفان ؟ » مايند ٣١ ، ١٩٢٢ ، ص ٤٤٩ ـ ٤٥٠ وانظر بيتريم سوروكين : (الديناميت الاجتماعية والثقافية)، ١٩٣٧ ، ج ١ ، ص ١٦٨ ـ ١٧٤ الخ ٠٠

(١١) ادوين جرينلو : (مجال التاريخ الأدبى) بالتيمور ١٩٣١ ، ص ١٧٤ ٠

(١٢) مارلوفان دورين : (التعليم الحر) ، نيويورك ١٩٤٣ ٠

(١٣) توماس بولوك : (طبيعة الادب) برنستون ١٤٩٢ ٠

(١٤) نسبة الى « علم المعانى » Semantics

(١٥) أغلب أعمال أ٠أ٠ ستول ذات صلة بما قلناه هنا ٠ انظر أيضا ل٠ت٠نايتس : « كم من الاطفال كان لليدى مكبث ؟ » كامبردج ، ١٩٣٣ وقد أعيد طبـــع هـــذه المقالة فى كتـــاب (استكشافات) لندن ١٩٤٦ ، ص ١٥ ـ ٥٤ ٠ وأحدث تناول للتقليدية والطبيعية يوجد فى كتاب س٠ل٠بثل : (شكسبير والسنن الدرامى الشعبى) درام ، نورث كارولاينا ، ١٩٤٤، وفى كتاب اريك بنتلى : (الكاتب المسرحى مفكرا) نيويورك، ١٩٤٦ ٠

سافو

شاعرة الحب والجمال عند اليونان

تأليف : د. عبد الغفار مكاوى

عرض : كمال ممدوح حمدى

نشأة الشعر الغنائى :

عرف الأدب اليونانى القديم ضربا من الشعر واكب ظهوره ظهور النظام الديموقراطى فى الحكم مع مطلع القرن السابع قبل الميلاد ، فقد شاهد هذا القرن زوال الملكية الاقطاعية وقيام حكومات تتألف من أبناء الأسر التى تمتاز بمركزها الاجتماعى أو الدينى ، وقد حاول أبناء هذه الطبقة الأرستقراطية استغلال مناصبهم للاثراء ، فظهرت طبقة أخرى تناهض هذه الطبقة من كبار الصناع والتجار ، وأدى الصراع المحتدم بين الطبقتين الى ظهور المشرعين الذين وضعوا دساتير عادلة مهدت لظهور النظام الديموقراطى (١) ٠

وتبع هذا التطور السياسى تغيير شامل فى الحياة الأدبية ، فمضى شعر الملاحم الى الزوال لأن التغنى بالملوك والأبطال أصبح لا يتفق مع روح العصر الجديد ، وظهر وريث له من الشعر الغنائى اهتم بتصوير عواطف الانسان ووصف مشاعره ، وأسقط من حسابه التغنى بالماضى البعيد وبطولاته، وأصبح هذا النوع من الشعر عنصرا أساسيا فى حياة الشعب ، ينشد أثناء الاحتفالات الدينية والمناسبات القومية وفى الأعياد والمسابقات الرسمية ٠

وقد ورد ذكر هذا النوع من الشعر عند هوميروس (الالياذة – أنشودة ١٨ – درع أخيليوس) ، غير أنه لم يستكمل مقوماته كفن ناضج مستقل الا فى القرن السابع ق٠م بعد زوال الشعر الملحمى ، واستطاع أن يحتفظ بمكانته كأهم نتاج فى الأدب اليونانى كله لعدة قرون استطاع خلالها أن يبلغ درجة رفيعة من النضج والاكتمال ، بعد أن تخصص فيه شعراء مخلصون أمثال أولمبوس وتربندروس وغيرهما ممن يعزى اليهم الفضل فى ابتكار أوزانه العديدة بمختلف أشكالها ، وفى العمل على ازدهار الموسيقى بما أدخلوا عليها من تحسينات وتجديدات فى آلاتها ٠

وتفرع الشعر الغنائى بعد ذلك الى فروع كثيرة تندرج تحت نوعين رئيسيين :

١ – الأشعار الذاتية التى يعبر فيها الشاعر عن أفكاره الخاصة ويصور عواطفه الشخصية، وأهم فروع هذا النوع : الاليجوس والايامبوس ، والغنائيات الفردية :
Elegiacs, Iambics, Solo Lyrics.

برع فى الفرع الأول (الاليجوس)

(١) انظر د . محمد صقر خفاجه ، تاريخ الادب اليونانى ، الألف كتاب (٦١) ، القاهرة ١٩٥٦

تورتايوس الذى نظم أناشيد حربية ، وممنرموس الذى عرف بأغانيه العاطفية ، كما عرف سولون بالأناشيدالسياسية، وثيوجنيس بأشعار الحكم والأمثال ٠

٢ ـ أشعار غير ذاتية تنصرف الى التعبير عن أفكار الغير وتصوير عواطفهم ، وتنشد فى الحفلات الدينية والأعياد القومية وفى الأفراح وتؤديها جوقة جماعية ، وأهم فروع هذا النوع : البيان (Paean — *Paiân*)(٣) الديثورامبوس الذى نشأت منه المسرحية ـ أرفع فنون الأدب اليونانى ـ بعد ذلك ، وأغنيات الحب والزواج ، والابينيكيون (Epinicium – *epinîkion*) (٤) ، والانكوميون (Encomium — *egkômion*) (٥) ٠

وقد برع فى هذا النوع الثانى (غير الذاتى) أرخيلوخوس الذى سمى « بزعيم الهجائين » وبرعت سافو فى تاليف أغنيات الحب والزواج ، وبنداروس فى أغانى النصر وفى الابينكيون ، كما كتب فى هذا الفرع الأخير باكخيليديس وسيمونيديس الذى كتب أيضا فى الانكوميون ٠

---

(٢) انظر :
Rose, (H.J.), *A Handbook of Greak Literature*, London 1948 pp. 80-126.

(٣) نسبة الى الصيحة ***Iê Paiôn*** التى يتوجه بها الداعى الى أبوللو ليدرأ عنه الخوف ٠ كان يصحب الاغنية فى بعض الاحيان رقصة ، وكانت تؤدى كنوع من الدعاء شاع على وجه الخصوص فى اسبرطه ٠ ويقال ان سوفوكليس كتب أغنية من هذا النوع توجه بها الى اسكلبيوس ، وكتب افلاطون أغنية منها لابوللو ٠ وربما انتمى هذا النوع فى نشأته الى أصل كريتى ٠

(٤) نشيد كورالى ينشد بعد الفوز في المباريات ويتكون من ثلاث فقرات ، الاولى وصف لصفات المنتصر المحتفل به ، والثانية تسرد تاريخه الاسطورى ، والثالثة مدح واطراء للبطل الفائز. وكان هذا النشيد يؤدى لمناسبة عودة البطل المنتصر ٠

(٥) ترنيمة جماعية تنشد فى الاحتفاء بانسان ما بعد أن ترفع الموائد ، وتتوجه بالاطراء والمدح للمضيف ثم أصبحت بعد ذلك تنشد بغرض المدح فى مناسبات مختلفة يدخل فيها أيضا رثاء الموتى ٠

سافو :

ومن بين هؤلاء جميعا تميزت سافو برهافة الحس ودقة التصوير والصدق والاخلاص فى التعبير عن عواطفها المتأججة ، كما تميزت بتنوع الصور الفنية فى شعرها ، فهو أحيانا هادىء لطيف ، وأحيانا قاس عنيف ، لكنه دائما عذب صريح :

« اننى عاشقة أحترق بنار الحب الذى يعذبنى ، انه يحطم بدنى ، انه حلو ومر فى وقت واحد ، انه وحش لا يقهر ، انه يعصف بنفسى كما تعصف ريح عاتية بأشجار صلبة عالية » ٠

« عندما أراك يجف لسانى ، ويخذلنى صوتى ، وتسرى النار فى جسدى ، ويزوغ بصرى ، وتطن أذنى وأتصبب عرقا وتضطرب نفسى ، ويخضر لونى ، وأحس بأن المنية عاجلتنى » (٦) ٠

***

ولنبدأ ـ قبل أن تجرفنا أشعار تلك الشاعرة العظيمة ـ بالقاء نظرة سريعة على المؤلف العظيم الذى أثرى به الأستاذ الدكتور عبد الغفار مكاوى المكتبة العربية عن حياة وأشعار سافو ٠

يبدأ الكتاب بفصل عن حياة سافو يستخلص فيه الدكتور مكاوى من فوضى مصادر حياة تلك الشاعرة وارتباكها وتضاربها تاريخا يحدده لميلادها ويضعه « على حدود القرنين السابع والسادس ق٠م ، فى فترة من أهم الفترات فى التاريخ القديم ، مالت فيها حضارات للمغيب ، وراحت شمس حضارة جديدة تتحول ناحية الغرب لتبزغ من بلاد اليونان ومستعمراتها فى البحر الايجى ٠

فى هذا العصر الغنائى ، كما يؤثر البعض أن يسموه تمييزا له عن عصر العلم والفلسفة والديموقراطية الذى سيظهر بعده بقرنين ، ولدت هذه الشاعرة ٠ وفى هذه الفترة التاريخية نفسها ولد بوذا فى الهند البعيدة ، وحكم بختنصر العظيم فى بابل ، ودعا ارميا

---

(٦) ترجمة المرحوم د ٠ محمد صقر خفاجه ٠

وحزقيال فى فلسطين الى النبوءة ، وحارب بسمتيك -فرعون مصر- الأشوريين ، واستولى كيروس مؤسس امبراطورية فارس على السلطة ، وشرع صولون فى أثينا ، وراح حكماء الاغريق السبعة ينطقون بحكمتهم الخالدة ، فى حين كانت سافو تنشد أغانى الحب » • مات أبوها - فيما يغلب على الظن - وهى بعد فى السادسة من عمرها ، وعندما تزوجت رزقت بابنة سمتها على اسم أمها كلايس ، وان كانت أشعارها قد خلت من الاشارة الى ما قد يفيد فى التأريخ لحياتها فى فترة شبابها كما خلت مما يوحى بأنها كانت سعيدة فى حبها أو موفقة فى زواجها •

ولدت سافو فى مدينة اريزوس على الشاطىء الجنوبى لجزيرة لسبوس ، ثم انتقلت الى مدينة ميتيلينى عاصمة هذه الجزيرة التى أنجبت نفرا من أشهر المغنين من أمثال تربندروس وأريون • وكان لأخيها الأكبر - خاراكسوس - دور كبير فى حياتها ، كما كان مصدر كثير من آلامها وعذابها الذى عبرت عنه فى بعض أغانيها • رحل هذا الشقيق الى المستعمرة الاغريقية ناوكراتيس فى الدلتا بمصر فى رحلة تجارية ، وهناك أحب «دوريخا» - فتاة مصرية أسره جمالها فاشتراها وعاد بها الى وطنه • وحاولت سافو أن ترد أخيها عن فعلته - رغم أن ما فعله كان لا يشين الفتى اليونانى آنذاك - واستنكرته أشد الاستنكار، فكان لهذه الحادثة أثرا على شعرها • « فهانحن أولاء نرى فى احدى أغانيها كيف يحتل عذاب الآخرين مكان العذاب الشخصى ، وكيف تنفعل بآلام شقيقها على الرغم من كل ما وجهته اليه من تأنيب واعتراض » •

وعلى الرغم من أن مدينة ميتيلينى ظلت عشرات السنين - فى زمن سافو - مسرحا للعواصف السياسية والاضطرابات الداخلية فقد خلت أشعار سافو من آثار تلك الاضطرابات وكان ذلك مثارا للدهشة : كيف استطاعت أن تحتفظ بعالمها الشعرى كالجزيرة الآمنة وسط هذه التيارات السياسية المصطخبة من حولها » • « غير أنه فى عام ١٩٣٩ عثر على القصيدة « السياسية » الأولى فى شعر سافو » مما دعا الى ضرورة اعادة النظر فى الحكم على أشعارها فى هذا الصدد •

وفى الرابعة عشرة من عمرها نفيت سافو من جزيرتها لسبوس فرحلت الى سيراكوز بصقلية • ولعل نفيها من وطنها الحبيب قد ترك أثرا على نفس تلك الشاعرة الشفافة ومع ذلك فقد ظل « التجانس والاتزان هو الانطباع العام الذى نحس به من شعرها ، بل لعله أن يكون دليلا على ما نقول : فقد يكون علينا أن نسأل أنفسنا كم احتملت من عذاب وكم كافحت من ألم لكى تحتفظ بالسلام والسكينة فى نفسها وفى شعرها » ولكى تظل صفحة روحها نقية شفافة •

وعندما عادت سافو الى وطنها اتخذت من بيتها معهدا تعهدت فيه مجموعة من الفتيات من أكرم العائلات فى جزيرتها وفى مدن أخرى « تلقنهن فيه ما يمكن أن نسميه اليوم (بالتربية الجمالية) فتدربهن على فنون الرقص والعزف والغناء ، وتعلمهن آداب اللياقة والأناقة واعداد الباقات والأكاليل » • وقد اشتدت المنافسة بين هذا المعهد وبين معاهد أخرى أقامتها زميلات لسافو أمثال أندروميدا وجورجو ، ولم تكن مهمة مثل هذا المعهد هى تخريج راقصات أو مغنيات محترفات ، وانما كانت سافو تتطلع الى خلق نفوس رقيقة ذكية جميلة تقوم على خدمة رباب الجمال •

وعندما ماتت سافو (؟) كرمتها مدينة سيراكوز فاقامت لها تمثالا ، وضربت مدينتا اريزوس وميتيلينى صورتها على عملتها ، وظهرت صورتها على كثير من الأوانى التى لا زالت باقية الى اليوم ، وأصبح اسمها على مدى العصور صفة تطلق على الأغنيات التى يحس الناس فيها شيئا من سحر أغانيها وصدقها • وبلغ من افتتان أحد الشعراء بسحر أشعارها أن قال : « انى أحضر لك عسلا جنيته من أغانى سافو » • « وقد استطاع علماء مدرسة الاسكندرية الذين يعرف العالم فضلهم فى تنظيم التراث الأدبى الذى وصل اليهم أن يجمعوا أشعار سافو » - بلغ حجمها ما يساوى نصف الالياذة تقريبا - « وأن

ينشروها فى ثمانية أو تسعة كتب فيما يروى سويداس وشيشرو » .

وعلى الرغم مما لقيته سافو من تكريم على مدى الأجيال ، فقد نسج بعض الحاقدين والمغرضين حول سيرتها الأساطير والأكاذيب ونسبوا اليها صفات هى بريئة منها، فوصموها بالشذوذ الجنسى ، واتهموها ظلما بالخلاعة والمجون ، ولطخوا اسمها بالوحل . وبعد وفاتها ادعوا ـ كذبا وافتراء ـ أنها ألقت بنفسها من فوق صخرة لويكاس لأنها أحبت شخصا يدعى فائون ولم يستجب لحبها.

ولعلنا لا نبالغ كثيرا حين نزعم أن الفصلين الثانى « الشاعر القديم » والرابع « شعر سافو » هما من أروع ما كتب الاستاذ الدكتور عبد الغفار مكاوى عموما ، فهو قد تحدث عن الشعر بلغة الشعر ، وكشف عن البساطة فى أشعار سافو فى أسلوب أكثر بساطة وأشد وضوحا ، فقد قرأ تلك الأشعار بعقلية الفيلسوف ثم عرضها بلغة الاديب ، ومع ذلك لم يشغله الاهتمام بالصياغة والأسلوب عن مهمته الأساسية ، فقد حاول أن يكشف عن خصائص شعر سافو وانتهج الى ذلك سبيل العالم الفاحص المدقق الذى ينظر الى كل شىء تحت الميكروسكوب مع فارق جوهرى هو أنه لم يفسد ما رأى بالتحليل والتقطيع والتمزيق ولم تحجب عنه جدران الميكروسكوب رؤية كل ما يحيط بموضوعه ، فهو يعرض لنا أشعار سافو فى ظل ملابسات عصرها المختلفة ، ويعرضها فى ضوء ظروف حياتها ، ويستخلص آثار ذلك العصر وتلك الحياة ـ وحياة الغير أيضا ـ على أشعارها ، وهو يحلل الكلمة فى نسيج القصيدة ، ويقدم القصيدة داخل اطار الطابع العام لتلك الأشعار وفى مقابلة واضحة ومحددة بين اهتمامات القديم وبين تطلعات الحديث وبين طابع هذا وطابع ذاك .

يقول عن سافو : انها « تدهش القارىء حقا ببساطتها النادرة ، ولكنها تنقل اليه دقات قلب الانسان فى كل مكان وزمان ، حين يملكه الشوق والحنين ، وحين يفتنه الحب والجمال . ومن أصعب الأمور على الانسان أن يصف ذلك « الشيء المعجزة » الذى يأسره ببساطته ، ويسعده بصدقه ، ويتحدث اليه عن أقرب الأشياء اليه وأبعدها عنه فيحس كأنه يعانق الكون كله من خلال الكلمة الشاعرة . » ...

... « وعلى الرغم من كل ما قاسته سافو من آلام فلم يكن شعرها هروبا من الحاضر الى ماض مثالى أو مستقبل حالم ، ولم يكن كذلك فرارا الى سكون الوحدة والانفراد . فالشاعر اليونانى القديم لم يكن يقف مثل خلفه الرومانتيكى وقفة الوحيد تحت خيمة السماء الواسعة ، ليفتح قلبه للكون كله ، أو «يفسر» لغة السماء وينطق بها . ولم يكن يتعبد «نشوة الصمت» أو يتغنى « بالطبيعة المقدسة » ولا كان من الممكن أن تنطبق عليه أبيات هولدرين المشهورة فى وصف الشعراء :

مسالمين ، كما تحيا الوردة على النور ،
هكذا يحب الشعراء أن يحيوا على الصورة الجميلة
حالمين وسعداء ومساكين » .

* * *

وليس القصد بهذه الكلمات هو عرض أو تلخيص لتلك الدراسة الجادة المتعمقة بقدر ما تبغى هذه الكلمات تقديم هذا الكتاب للقارىء ليرجع اليه من يشاء ، ولو أنى حاولت عرض هذا البحث العظيم لباءت محاولتى بالفشل ، ولأطل علينا جمال التعبير فى ثوب مهلهل قبيح ، ولبدا العمق فى البحث سطحية فجة . ونكتفى هنا ببعض النماذج من ترجمة د. مكاوى لأشعار سافو :

« حين انظر اليك يحتبس صوتى
مرة واحدة .
ذلك أن اللسان ينعقد
والجلد تسرى فيه نار رقيقة
فى لحظة واحدة .
بعينى لا أرى شيئا ،
ورعد يدوى فى اذنى ،
العرق يتصبب على
والرعشة تملك كل اعضائى ،
واصبح اشد شحوبا من الاعشاب الجافة
وسرعان ما ابدو اشبه بالميت ..
لكن على الانسان أن يحتمل كل شيء »

« كل النجوم حول القمر الجميل
تخفى وجهها المضيء ،
حين يلقى البدر الساطع نوره »

على أن الشاعرة التى تغنت للحب والجمال والتى أنشدت أعذب أغانى الزواج ، وأنشأت لكل صديقة سعت اليها طلبا للعلم نشيد زواجها ، هذه الشاعرة لم يخل ما كتبت من نغمة يأس حزينة :

الآن قد غاب القمر
وكذلك الكواكب السبعة.
انتصف الليل ،
وزمن الانتظار فات .
وانا انام وحدى .

وربما طال بها الانتظار وتعددت مراته حتى فر منها الزمن :

ان كنت حبيبى فاخترلك
من بين الصغيرات زوجة
فلست أحتمل الحياة بجانبك
وأنا اكبرهن سنا .

ويبدو أن سافو كانت بشعة الصورة شديدة القبح ، سوداء السحنة ، كما كان جسدها بالغ الضآلة ، وربما كان هذا – الى جانب كبر سنها – سببا فى احساسها بالضياع الذى انعكس على اشعارها ، وفى أنها كانت دائما تنشد فى الطبيعة والزهور الجمال الذى حرمت منه فى الخلقة ، وظهرت ملامح ذلك الضياع فى المرارة والألم الذين طبعا أشعارها عن الموت ، كذلك يروى أرسطو فى كتابه الخطابة (ك ٢٢ ، ف ٢٢ ، ١٣٩٨ ب ٢٧) على لسانها أن الموت شىء فظيع ، وأن الآلهة أنفسهم هم الذين حكموا بذلك على البشر • ولو أن الموت كان شيئا جميلا ، لماتوا هم أيضا •

تناول اذن ياحبيبة القيثارة للغناء !
هاهى ذى الشيخوخة قد حفرت آثارها العميقة
هنا وهناك على جلدى

••• ما عادت ركبتاى تحملانى
... ولا عادت ترقص خفيفة كالغزال
••• ولكن ماذا عساى افعل ؟
... محال أن يحدث هذا

أحب الحسن ... كان هذا نصيبى من الحياة ،
مضيئة ، ساطعة ، وجميلة ، كذلك كان حظى ،
لأننى أحب الشمس .

« عندما تموت
ينتهى كل شىء :

ما من ذكرى
ولا من شوق
سيسال عنك ،
ذلك لأنك
لم تشارك أبدا
فى أزهار بيريا .
تذهب غير مرئى
الى بيت هاديس
تنزل الى الظلال
تتلاشى مثلها فى عجز
تصبح عدما »

***

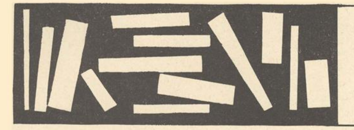
واذا كنا نلحظ بعض أخطاء يسيرة فى الترجمة فان هذه الأخطاء لا تنال من عظمة هذا العمل ، وهى ولاشك قد جاءت بسبب السهو والسرعة وتبقى الامانة والدقة هما الطابع العام للترجمة • فهو مثلا ينقل اسم أرخيلوخوس مستبدلا بحرف الخاء شينا (أرشيلوخوس ص٢٢) انقيادا لقواعد اللغة الانجليزية فى نطق حرف « الخى » اليونانى ، ولاشك أن د• مكاوى يعرف أنه ليس من بين حروف الأبجدية اليونانية حرف « الشين » ويعرف أن .Ch الانجليزية هى ترجمة صوتية لحرف الخى اليونانى لأن الانجليزية قد خلت من حرف يؤدى صوت الحرف اليونانى •

كذلك بدا اسم مدينة سيراكوز Syracusae, Gr. *Sûrâkousai* غريبا حين كتبه «سيراقوصة ص ١٦ ، ٢٠» • والخطوة فى هذا أن يخال قارىء – عندما نقدم له صورتين للاسم الواحد – يخالهما اسمين مختلفين لا علاقة بينهما •لأن الترجمة الصوتية الشائعة لهذا الاسم هى « سيراكوز » •

ويترجم د•عبد الغفار هذه السطور ص٧١ :

2 *ἐν ⟨δ'⟩ ὔδωρ ψῦχρον κελάδει δι' ὔσ⟨δ⟩ων*
1 *μαλί⟨νω⟩ν, βρόδοισι δὲ παῖς ὁ χῶρος*
3 *κ⟨ασ⟩σκιάσ⟨θ(η)⟩, αἰθυσσομένων δὲ φύλλων*
4 *κῶμα κατέρρ⟨ει⟩*

(« تعالى الى هنا ، الى معبد كرتياس (؟) المقدس)
الذى يمتد حوله بستان جميل من أشجار التفاح ،
تنهض فيه المذابح ، معبأة بالبخور
ماء بارد يترقرق فى فروع التفاح ،
المنحدر تظلله غصون الورد ،
ومن الأوراق المترنحة يهبط النعاس •



المكتبة الغربية



تأليف : دافيد جوردون

عرض : دكتور صادق جلال العظم

لا ريب أن حرب التحرير الجزائرية تشكل اعظم حركة ثورية فى تاريخ العرب الحديث ، وعطفة تاريخية هامة فى تاريخ الشعوب المستعمرة ، ودفعة عظيمة لعملية تصفية الاستعمار بشكليه القديم والحديث . غير أنه بالرغم من ذلك لا يسع المدقق فى الامور الا ان يلاحظ ظاهرة مؤسفة حقا تتلخص فى أن افضل ما ظهر فى مجال الدراسات العلمية عن الجزائر وثورتها لم يكن باللغة العربية ولم يكن من وضع الباحثين العرب او مؤرخيهم ، مما يبين مدى تقصير الاختصاصيين العرب فى الاهتمام بهذا الموضوع الخطير واغفالهم دراسته دراسة علمية منزهة لا تعتمد الا على المصادر والبيانات والشواهد العلمية والتاريخية . وقد جاء كتاب الدكتور جوردون ، الذى نحن بصدد تقديمه الى القارىء العربى ، ليسد ثغرة كبيرة فى دراسة انهيار «الجزائر الفرنسية» وانبثاق دولة الجزائر العربية الفتية على أنقاضها بعد ثورة عرفت طعم النار والحديد فكانت العامل الرئيسى فى تهيئة الشعب الجزائرى وقادته لبناء الجزائر الجديدة .

كتب الدكتور جوردون مؤلفه عن الجزائر باسلوب سلس بعيد عن التعقيد ، والتزم الموضوعية الى أبعد الحدود فى عرض الوقائع والاحداث ووجهات النظر المتضاربة فى تقييمها وتحليلها وتاويل أهميتها ، ولا أعتقد أنه يوجد كتاب آخر عن الجزائر يضاهى مؤلف الدكتور جوردون من حيث كمية ونوعية المراجع والمصادر الاولية التى اعتمدها ، ومن حيث الاستفادة من زبد المؤلفات والمقالات العديدة التى كتبت عن الجزائر فى اللغات الفرنسية والانجليزية والعربية . فمن هذه الناحية ، لم يفت الدكتور جوردون شاردة ولا واردة من الوثائق الرسمية، أو النشرات السياسية ، أو المقالات الصحفية (وخاصة « المجاهد ») او الاعمال الفنية أو المقابلات الشخصية مع قادة الثورة الجزائرية وزعمائها . وبذلك اكتملت لديه صورة واضحة عن الجزائر ، وأوضاعها الاقتصادية ، والاجتماعية ، والثقافية ، والسياسية، قبل الثورة بقليل ، وخلال سنوات الحرب ضد الجيش الفرنسى ، وأخيرا بعد الاستقلال . ولذلك يلاحظ القارىء منذ البداية أن كتابه جاء خاليا من الاحكام المتسرعة والفرضيات التعسفية والآراء المتأثرة بالعاطفة والهوى .

* * *

قد يظن القارىء ، من عنوان الكتاب الذى نحن بصدده ، أنه لا يتعدى أن يكون وصفا ودراسة لعملية اضمحلال « الجزائر الفرنسية » وزوالها فى آخر الامر . غير أن مثل هذا الظن مجانب للصواب لأن لب الكتاب مكرس لمعالجة موضوع بزوغ الجزائر العربية الاشتراكية الجديدة بعد موت ما كان يسمى « بالجزائر الفرنسية » . أى انه يجب أن ننظر الى عنوان الكتاب بشىء من الحذر والدقة لأن المؤلف يريد أن يقول أن « الجزائر الفرنسية » بمعنى الوجود الفرنسى الفكرى والادارى والسياسى الخ .. قد انتهت بلا رجعة وأن « الجزائر الفرنسية » بمعنى وجود اقلية أوربية حاكمة ومنفذه تحتمى بفرنسا وترتبط بها قد زالت بصورة نهائية ، ولكن هذا لا يعنى أنه لاتوجد معان أخرى نقول بموجبها أن الوجود

الفرنسي لايزال قائما في الجزائر بصور عديدة ملموسة وغير ملموسة مثل طرق التفكير والثقافة والتعليم والتنظيمات الادارية والسياسية الخ .. وحتى هذا النوع من الوجود الفرنسي في طريقه الى الزوال ، ولكن بصورة تدريجية ، في نواحيه التي يشتم منها التبعية والتقليد الاعمى والنقل بغير وعي لما هو غريب عن حقيقة الجزائر وأصالتها وبعيد عن الطريق التي اختارتها لنفسها لتسير عليها في تحقيق أهدافها . اما الوجود الفرنسي في الجزائر من حيث هو متمثل في الفكر التقدمي الحي والعقلية العلمية الموضوعية والنقدية التي نفضت عنها غبار الركود والتخلف لتكون رائدة التجديد والانبعاث والتصنيع فانه يجب ان يبقى ليكون خير معين للبلاد على حل مشكلاتها الضخمة والتغلب على ضعفها وتخلفها. هذا هو امل المؤلف وأمل كل مخلص لقضايا البلاد النامية .

* * *

وقف المؤلف الفصل الاول من كتابه على اعطاء القارىء لمحة سريعة عن الجزائر، وخاصة عن أوضاعها الاجتماعية والسياسية والسكانية ابان الاستعمار الفرنسي . ومن ثم وصف بسرعة حركة الاستيطان الاوروبي . وبعد ذلك ركز اهتمامه على الحركات السياسية التي كانت ناشطة عام ١٩٣٣ (اي بعد انقضاء قرن على احتلال فرنسا للجزائر) مثل حركة « مصالي الحاج » ، والحزب الشيوعي، والحركات الدينية، وتجمعات المثقفين (ثقافة فرنسية طبعا) ، الذين كانوا يدعون الى وجوب جعل المثقف الجزائري مواطنا فرنسيا بكل معنى الكلمة ، ومعاملته على هذا الاساس ومنهم « عباس فرحات » الذي قدر له، فيما بعد ، ان يكون من القادة الكبار للثورة الجزائرية .

* * *

وفي الفصل الثاني تطرق الدكتور جوردون ، بشيء من الايجاز ، الى بعض المحاولات الاصلاحية التي تبناها نفر من الفرنسيين العارفين بامور الجزائر وجور الحكم الاستعماري فيها، وكان ذلك عام ١٩٣٦ ـ وكانت هذه المحاولات ترمي، فيما ترمي اليه ، الى اعطاء المتعلمين والمثقفين الجزائريين جميع الحقوق التي يتمتع بها المواطن الفرنسي ، وتحسين أوضاعهم بصورة عامة . وتبلورت هذه المحاولة في مشروع القانون الذي قدمه « موريس فيوليت » وزير الدولة عندئذ (وهو حاكم سابق للجزائر) الى المجلس النيابي الفرنسي . غير ان المشروع فشل تحت ضغط المعارضة العنيفة التي جابهها بايعاز من المستوطنين الاوروبيين في الجزائر . وكان فشل هذا المشروع الاصلاحي بمثابة ضربة قوية لآمال المثقفين الجزائريين بينت لهم ان انتظارهم الاصلاح والانصاف على يد الاستعمار الفرنسي ليس الا وهما لا طائل منه . وكانت هذه الحادثة ، على وجه التخصيص ، بداية تحول جذري في تفكير فرحات عباس وجماعته الذين شعروا باليأس التام من الحصول على اي اجراء ايجابي لصالح الجزائر من قبل الاستعمار ، وانتهى هذا التحول الى نهايته المنطقية بانضمام « عباس » الى جبهة التحرير فيما بعد.

ولم يفت الدكتور جوردون الاشارة الى رأي المناضلين الجزائريين اليوم في مشروع « فيوليت » الذي بدا لهم ، بنظرة ارتدادية ، انه لم يكن الا تكتيكا خبيثا هدفه القضاء على الجزائر ثقافيا وحضاريا ، اي انهم نظروا الى«فيوليت» على انه استعماري حاد الذكاء أراد تخدير الجماهير الجزائرية ببعض الاصلاحات الثانوية ليقضي على وعيهم الثوري وذلك عملا بفلسفة الانحناء مع العاصفة وتقديم القليل لدرء الكثير .

* * *

أما الفصل الثالث فوقفه المؤلف على مسح عام وسريع للثورة الجزائرية منذ بدايتها المتواضعة عام ١٩٥٤ حتى نهايتها المظفرة عام ١٩٦٢ ، وهو يبدأ بذكر اهم اسبابها . ومن الجلي انه لا لزوم للكثير من التدقيق والتقصي لتحديد اهم هذه الاسباب . والدكتور جوردون نفسه يعطينا ، على سبيل المثال لا الحصر ، بعض الاحصاءات والارقام الرسمية عن الاوضاع الاقتصادية والاجتماعية في الجزائر ، لتعبر بنفسها عن اسباب الثورة وموجباتها . وبالرغم من ان المستعمرين الاجانب كانوا يشكلون ١١٪ من القوة العاملة في الجزائر ، فقد كانوا يحتكرون ٤٢ ٪ من الوظائف الصناعية . كما كان الاوروبيون يحتكرون ٩٠٪ من النشاط التجاري والصناعي في الجزائر . كانت المدارس مؤمنة لجميع اطفال الاوربيين في حين كان طفل واحد من كل عشرة أطفال جزائريين يذهب الى المدرسة . أما نسبة الأمية بين الذكور من الشعب الجزائري فكانت ٩٤٪ وبين الاناث ٩٨ ٪ . كانت المناطق الزراعية الاوروبية مزودة بـ ١٩٥٠٩ جرارات زراعية ، في حين لم يكن في المناطق الزراعية العربية سوى ٤١٨ جرارا . اضف الى ذلك ان الاوروبيين كانوا يملكون افضل المناطق الزراعية وأخصبها

وبعد ان جاء على ذكر العمليات العسكرية التي قام بها الفدائيون في الساعة الواحدة صباحا من يوم اول نوفمبر سنة ١٩٥٤ ، معلنة اندلاع الثورة الجزائرية وبدء المقاومة المسلحة ضد الاحتلال الفرنسي ، مر على اهم الاحداث التي عرفتها الثورة مثل اعتقال السلطات الفرنسية لخمسة من زعماء الثورة ، بينهم احمد بن بيلا عام ١٩٥٦ ، وانشاء «خط موريس المكهرب» على الحدود التونسية، وسقوط الجمهورية الرابعة واعتلاء ديجول السلطة في فرنسا . كما وصف المؤلف الجهود التي بذلتها جبهة التحرير على مستويات الدبلوماسية العالمية لكسب تأييد الشعوب والدول ، ان لم يكن من النواحي المادية في جميع الحالات فمن النواحي المعنوية على الاقل . وهو يعتبر عام ١٩٥٦ نقطة تحول في مجرى الثورة بسبب بروز بعض المحاولات لوضع برنامج ايديولوجي واضح المعالم لجبهة التحرير ، وبسبب اشتداد ضراوة الحرب وقسوتها وعنفها . ولم يكن بالامكان ، بطبيعة الحال ، ان يحرز جيش التحرير انتصارا في معركة حربية كبيرة وحاسمة بالمعنى التقليدي تستسلم بعدها الجزائر الفرنسية ، وذلك بسبب تفوق الجيش الفرنسي ، كما يذكر المؤلف ، بآلياته وطيرانه وخطوط تموينه المنتظمة اذا ما قورن بجيش التحرير . غير ان الامر المهم في الموضوع ليس ربح المعركة الحربية على هذا النحو ، وانما احراز النصر في الحرب ككل ، بتحقيق الاهداف التي قامت من اجلها المقاومة المسلحة .. وهذا تماما ما حققه الشعب الجزائري .

وهنا يعرض الدكتور جوردون للجهود والخطوات الايجابية التي اتخذها ديجول في اتجاه الاعتراف بشرعية مطالب الشعب الجزائري ممثلا في جبهة التحرير ، كما يعلق على المحاولات العديدة التي قام بها قواد الجيش والمستعمرون الاوروبيون وعملاؤهم لابعاد ديجول عن سدة الحكم مهما كلفهم الامر ، حتى انهم حاولوا اغتياله اكثر من مرة ، كما اشار الى دور الجمهورية العربية المتحدة في دعم الثورة الجزائرية ، وذكر ان هذا الدعم كان من الاسباب التي جعلت فرنسا تشترك في العدوان الثلاثي الشهير على مصر . ولما تبين للمستعمرين الأوروبيين ان نهاية سيطرتهم على الجزائر اصبحت قريبة جدا قامت منظمة الجيش السرية بارتكاب

فظائعها المشهورة وجرائمها العلنية فى المدن . ويرى المؤلف أن الهدف من هذا الارهاب والعنف كان جر الشعب الجزائرى وزعمائه الى الرد بالمثل على الاقلية الاوروبية ، مما يضطر الجيش الفرنسى للتدخل لحمايتها ، فتشتعل الحرب من جديد ، وتفشل مفاوضات السلام والاستقلال التى كانت دائرة بين فرنسا وجبهة التحرير وقتئذ . وقد أشار الدكتور جوردون الى أن الشعب الجزائرى وزعماءه فطنوا الى هذه الخدعة فاظهروا نضجا عظيما وضبطا مثاليا للاعصاب ، ليتجنبوا الوقوع فى الاشراك التى أعدتها لهم منظمة الجيش السرية .

ويختتم هذا الفصل ببعض الملاحظات عن الخلافات التى بدأت بالظهور بين أقطاب جبهة التحرير بعد انتهاء المفاوضات مع فرنسا لصالح استقلال الجزائر .

ومما لفت انتباهى فى هذا الفصل من الكتاب المخصص لأحداث الثورة الجزائرية وتطورها اهمال المؤلف الكلام .. ولو بايجاز ، عن طبيعة حرب التحرير التى خاضها الجزائريون ضد الجيش الفرنسى ، فلم يتطرق مثلا الى نوعية التكتيك الحربى الذى اتبعه جيش التحرير ، وتطور هذا التكتيك تحت ضغط المجابهة الحربية المباشرة ، والعوامل والاسباب التى مكنت الثورة والمقاومة المسلحة من الاستمرار الفعال بالرغم عن تفوق الجيش الفرنسى تفوقا كبيرا من جميع الوجوه تقريبا ، والعلاقات الفعلية والعملية التى كانت قائمة بين جيش التحرير وجماهير الشعب الجزائرى ، وغيرها من الامور المتعلقة بهذا الموضوع .

* * *

ومن ثم خصص الدكتور جوردون الفصول الخمسة التالية لدراسة بعض النواحى الهامة والرئيسية من حياة الجزائر العربية المستقلة فى محاولاتها الصمود أمام الاخطار الداخلية والخارجية كدولة متماسكة تحاول التغلب على مجموعة من المعضلات ، التى لولا الامل ، لقلنا انها لا تغلب ولا تبدد . فبدأ بدراسة شخصيات الزعماء الذين قادوا الثورة الجزائرية مثل فرحات عباس ، وأحمد فارس ، ومحمد خميستى ويوسف بن خدة ، وبلقاسم كريم ، ومحمد بوضياف ، ورباح بيطاط . واحمد بن بيلا . وحاول تقصى الخلفية الاجتماعية التى ينتمى اليها كل منهم . والطبقة التى نشأ فيها . وحاول كذلك تحديد ميولهم السياسية والفكرية والدينية والثقافية . وهو لا يخفى اعجابه بالرئيس أحمد بن بيلاوانجازاته ونجاحه فى تعبئة الطاقات لعملية البناء وايجاد المؤسسات والمنظمات لتسيير الاوضاع ، والقيام بالاعباء والالتزامات الواقعة على عاتق الدولة . فهو يعتقد أن البلاد كانت بحاجة الى الاستقرار ، وان بن بيلا استطاع أن يعطيها شيئا منه لأسباب عديدة منها انه كان يتمتع بتأييد شعبى كاسح . اما المعارضة ضد بن بيلا فان المؤلف يرى انها مع كونها واسعة فقد كانت مشتتة وبدون تنظيم ، ولم يكن باستطاعتها ان تقدم برنامجا ايجابيا كبديل للبرنامج الذى قدمه الرئيس احمد بن بيلا .

وفى فصل آخر عالج الدكتورجوردون المثل والشعارات الرئيسية التى رفعتها جبهة التحرير ، والتى استقر الرأى عليها ابان الاستقلال ، وبدأ الرئيس احمد بن بيلا بتطبيقها بصورة عملية ، مثل الاشتراكية ، والتسيير الذاتى ، ومشكلة التعريب ، وقضية التوفيق بين التراث الدينى الروحى من جهة وبين الاتجاه نحو الاشتراكية العلمية والتصنيع من جهة اخرى .

وهنا تطرق المؤلف الى عرض آراء المفكر « فرانز فانون » وتأثيره على الثورة الجزائرية وقادتها ومفكريها .. وهو يعطينا رأيه حول نظرات فانون بقوله : « ان ما كتبه فانون حول الاستعمار الجديد وحكم البورجوازية الوطنية المتخلفة فى بعض الدول الافريقية هو كلام صادق بكل جلاء » .

وبعد مراجعة بعض آراء الكتاب الذين انبروا لنقد « فانون » لخص الدكتور جوردون رأيه فى جوهر تعاليم فانون بقوله : « كان يعتقد أن جميع الناس ، بغض النظر عن لونهم وثقافتهم ، يجب أن يحيوا معا على أساس الاحترام المتبادل والتمتع بكرامتهم الاصلية ، وأن الثورة فى نهاية الامر هى وسيلة وليست غاية بحد ذاتها » .

ومن ثم تطرق الى مشكلات المثقفين فى محاولاتهم تحديد هويتهم كجزائريين ينتمون فى الوقت نفسه الى عالم آخر (فرنسا وأوروبا) لغة وثقافة وذوقا . فعالج هذه القضية الشائكة بدقة ومهارة من خلال أعمال مؤلفين وكتاب مثل عمروش ، وفرعون وكاتب ياسين فى محاولاتهم لفهم وشرح ، ان لم يكن حل ، ما دعاه « بازمة الهوية » حلا مباشرا وسريعا .

وقد ختم كتابه بعرض لتلاشى مجتمع المستعمر الاوروبى فى الجزائروانعكاسات هذا الحدث عند الكتاب والمؤلفين ذوى الميول المختلفة من يمينية ويسارية وغيرها ، ومن ثم تطرق الى العلاقات القائمة بين الجزائر وفرنسا ، ومستقبل هذه العلاقات على أساس التعاون الوثيق والمساواة واحترام السيادة

هذا عرض سريع لأهم محتويات هذا الكتاب القيم عن الجزائر . وبما أن حقل اختصاصى ليس علم الاجتماع ولا التاريخ ، فانى لم أتعد التعريف بكتاب استمتعت بقراءته الى نقده وتقييمه وتبيان بعض نواحى الضعف فيه ، وتركت هذا العمل لأهله من ذوى الاختصاص والتجارب فى هذا الحقل .

الورقة الاخيرة

هل نحول مسارحنا إلى ملاعب للكرة؟

كل آمالنا معقودة على جمهور الكرة ·

هذه حقيقة لا مجال للخلاف حولها ، فأمامنا تلك المدرجات الضخمة المسورة ، وقد امتلأت بأكثر من ١٥٠٠٠٠ رجل وامرأة من كل الطبقات والفئات ، انهم أروع وأذكى جمهور فى العالم · هناك تجد هذا العدد الضخم يبتاعون تذاكرهم بأسعار غالية ، ويقدرون الأمور على الأساس المعقول للعرض والطلب ·

ولكننا لا نستطيع أن نتوقع مثل هذا السلوك السليم فى مركب تغرق · وقلة اقبال الجماهير على مسرحنا ترجع الى أن كلا من المسرح والجمهور ليس لديه أقل فكرة عما ينبغى أن يحدث هناك · أما فى ملاعب الكرة، فحين يبتاع الناس تذاكرهم فانهم يعرفون بالضبط ماذا سيحدث ، وهو ما يحدث بالضبط بمجرد أن يستقروا فى مقاعدهم · سيرون مجموعة من اللاعبين دربوا بعناية ، ونموا قواهم الخاصة بالطريقة التى تلائمهم أكثر من سواها ، وان احتفظوا فى الوقت نفسه باحساس كبير بالمسئولية يجعلنا نستشعر أنهم لا يفعلون ما يفعلونه الا لمتعتهم الخاصة · وعلى العكس من ذلك نجد المسرح هذه الأيام يفتقد كل أثر للشخصية المتميزة ·

وليس هناك ما يمنع من أن تتحول المسارح الى ملاعب للكرة ، متى وجد الشخص الذى يستطيع أن يحول هذه المبانى التى صممت لأغراض مسرحية ، ويعتبرها أماكن خالية تصلح لمتابعة لعب الكرة بنجاح وشغف · وقتئذ سيكون من الممكن استخدامها بطريقة قد تثير اهتمام الجمهور المعاصر الذى يكسب نقودا حقيقية معاصرة ويأكل لحما حقيقيا معاصرا ·

قد يعترض البعض بأن هناك قطاعا من الجمهور يريد أن يرى فى المسرح شيئا غير الكرة ، ولكننا لم نلمس أى دليل يثبت أن الجمهور الذى يملأ المسارح هذه الأيام يريد أي شىء على الاطلاق ·

ان المسرح الذى لا يوجد صلة بينه وبين جمهوره لا قيمة له بالمرة · وعلى ذلك فمسرحنا لا قيمة له بالمرة · والسبب لعدم وجود صلة فى الوقت الحاضر بين المسرح وجمهوره ، أن المسرح ليست لديه أية فكرة عما يراد منه ، ولم يعد باستطاعته أن يقوم بما كان يقوم به من قبل ، وحتى لو استطاع ، فانه لم يعد راغبا فى ذلك · انه يمضى بعناد فى القيام بما لم يعد يستطيعه ، وبما لم يعد أحد راغبا فيه ، وكل تلك المبانى الفاخرة ، باضاءتها الجميلة ، وقدرتها على استهلاك مبالغ كبيرة من المال ، بالاضافة الى العمليات الكثيرة التى تدور بداخلها : كل ذلك لا يحوى ما يساوى خمسة مليمات من المتعة الحقيقية ·

نشر الكاتب المسرحى الشهير « بيرتولد بريخت » كلمته السابقة عام ١٩٢٦ ، وقد ترجمتها بتصرف يسير ، لأنى أحسست أنها تصف فى الوقت نفسه جمهورنا المعاصر الذى يقبل على الكرة اقبالا يكاد يصل الى حد الهوس ، ويعرض عن المسرح ، والجاد منه بصفة أخص ، اعراضا يكاد يتحول الى اهمال ولا مبالاة ·

وأهم ما تلفتنا اليه هذه الكلمة أن على المسرح، اذا أراد اجتذاب جمهور ضخم كجمهور الكرة ، أن يبدأ فيحدد أهدافه وطبيعة العروض التى يقدمها لجمهوره · فالمتفرج على مباريات الكرة حين يذهب الى الملعب ويبتاع تذكرته يعلم بالضبط ما سيدور بالداخل ، وقل أن يخيب ظنه · أما متفرج المسرح عندنا ، فمحروم من هذه الميزة تماما · وسأغفل من حديثى هنا فترة التوسع السابقة على غير أساس ، فقد نالت ما تستحقه من نقد وتجريح ، وكل ما يمكن أن

نفيده منها الآن هو محاوله تجنب الأخطاء التي وقعت فيها، لذلك سأقتصر على استعراض الموسم المسرحي الحالي ، الذى أشرف على تخطيطه رجال نثق فى خبرتهم وثقافتهم ٠

أقول انه قد يكون من بين عوامل اعراض جمهورنا عن المسرح أنه لا يعرف ، ولا يمكن أن يميز بين طبيعة ما يقدمه كل مسرح من مسارح الدولة فاذا ذهب مثلا الى المسرح القومى ليشاهد مسرحية ممتعة باللغة العامية فى الأغلب ، لكاتب من كبار كتابنا ، كما تعود فى المواسم الماضية ، فانه يفاجأ مرة بمسرحية ذهنية عويصة (شهر زاد) ، ويفاجأ مرة أخرى بتجارب جديدة فى التأليف والتمثيل والاخراج لشبان لم يعتل معظمهم خشبة المسرح من قبل ، والمكان الطبيعى لمثل هذين العملين ليس المسرح القومى ، وانما مسرح الجيب الذى لم ينشأ الا لتقديم التجارب المسرحية الجديدة من كل نوع ٠

فاذا ذهب المتفرج الى مسرح الجيب بهذا الاعتقاد ، فوجىء بمسرحية اغريقية كلاسيكية (أجاممنون) ، قد تكون ممتازة الاخراج والأداء ، ولكنها ليست عملا تجريبيا بحال ، ثم مسرحية أخرى لدورينمات ، قد تصلح للمسرح الكوميدى أو العالمى ، ولكنها لا تمت هى الأخرى للتجريب بصلة ٠٠

ومسرح توفيق الحكيم ، الذى تردد أكثر من مرة أن مهمته الرئيسية أن يكون معملا للكتاب الجدد ، حتى يشتد عودهم ويرتقوا خشبة المسرح القومى ، قدم هذا الموسم مسرحيتين جيدتين حقا، الأولى « الراجل اللى ضحك على الملايكة » وهى أنسب ما تكون للمسرح الكوميدى ، و « الانسان الطيب » لبريخت ، والمفروض أن يقدمها المسرح العالمى ضمن ما يقدمه من روائع المسرح العالمى ، والا فماذا بقى له ليقدمه اذا كان مسرحان من المسارح التابعة للمؤسسة يقدمان النصوص المترجمة ذات الطابع الجماهيرى !

يبقى المسرح الكوميدى ، وقد تعرض ـ بحق ـ لأكبر قدر من سهام النقد خلال السنوات الماضية ٠ لذلك فقد توقعنا أن يرتفع مستوى ما يقدمه فى هذا الموسم بعد التنظيم الجديد للمؤسسة ، ولكن ظننا خاب المرة بعد الأخرى ، ولم نستطع أن نفرق بين ما قدمه وبين ما كان يقدمه فى ظل سياسة التوسع ، أو ما تقدمه فرقة « الفنانين المتحدين » الى اليوم ٠٠ بل لعل الفرقة الأخيرة أقرب للصدق مع نفسها ومع جمهورها ، لأنها لا تستخدم الكلمات الكبيرة والشعارات ، ولا تكلف الدولة مليما ، بل تعلن فى كل مناسبة أن هدفها الوحيد هو الاضحاك والترفيه بكل وسيلة ٠٠ ولعل هذه الحقيقة الأخيرة من أهم العوامل التى تفسر اقبال الجمهور عليها ، فهو يعرف ـ كما يعرف جمهور الكرة ـ ماذا سيجده عندها ، ولا يتعرض للمفاجئات التى يتعرض لها رواد مسارح المؤسسة ٠٠

ولقد ارتفعت الشكوى خلال المواسم القليلة الماضية من أن المشرفين على الحركة المسرحية يعملون على تحطيم المسرح القومى عن طريق اغراء نجومه الكبار بالعمل فى الفرق الأخرى نظير أجور باهظة ٠٠ ولم تكن هذه الشكوى بعيدة عن الصواب ، فلا شك أن نجوم المسرح القومى من أهم العوامل التى تجذب الجمهور اليه ٠٠ فماذا حدث هذا الموسم بعد أن آلت أمور المسرح القومى الى المشفقين عليه ؟٠٠ لا أعتقد أننا نختلف حول أن سميحة أيوب وعبد المنعم ابراهيم من أبرز نجوم المسرح القومى وأحبهم الى قلوب جمهوره ، ومع ذلك فلم يشاركا حتى اليوم فى أى عمل مما قدمه المسرح القومى، فاذا أردت مشاهدة « سميحة » فستجدها فى مسرح الجيب مرة ، وفى « الحكيم » أخرى ، فى حين لا يكاد يغادر عبدالمنعم ابراهيم خشبة المسرح الكوميدى، مع النجوم الضيوف الذين اشتركوا فى كل الأعمال التى قدمها هذا المسرح منذ ضمه للمؤسسة ، وكانت الشكوى منهم ومن ارتفاع أجورهم تملأ الجو المسرحى من قبل ٠

انى أدرك أن التخطيط لفرقنا المسرحية يحتاج الى وقت وجهد كبيرين ، خاصة مع التركة المثقلة التى ورثناها من مرحلة التوسع دون دراسة أو تخطيط ، ولكنى أعتقد كذلك أنه من الضرورى أن ننبه الى الاخطاء والمصاعب أولا بأول ، قبل أن تتفاقم ويصعب علاجها ، ونضطر الى تحويل مسارحنا لملاعب لكرة القدم !

